



Alessandro Dal Lago

Eroi di carta

IL CASO GOMORRA E ALTRE EPOPEE

manifestolibri

Alessandro Dal Lago

EROI DI CARTA

Il caso Gomorra e altre epopee

Gomorra è uno dei casi più clamorosi di bestseller globale degli ultimi decenni, ma è anche molto di più. Dal Lago decostruisce i meccanismi che hanno fatto di Gomorra uno straordinario successo editoriale e del suo autore un esempio di eroismo civico. Da quando è stato minacciato dalla camorra, Saviano è circondato da un alone di eroismo che si riverbera sul libro. Ne consegue la difficoltà estrema di leggerlo criticamente. In questo saggio, Dal Lago cerca di venire a capo del fenomeno Saviano-Gomorra, analizzando esclusivamente ciò che l'autore ha scritto, senza entrare nel merito del gossip che inevitabilmente accompagna un successo letterario planetario. Il caso Saviano è un esempio di costruzione letteraria che assolve una certa funzione, in fondo consolatoria e rassicurante, in un mondo in cui il conflitto politico è stato sostituito dalle contrapposizioni morali o moralistiche.

Alessandro Dal Lago

EROI DI CARTA

manifestolibri

Scan e OCR by Natjus

© 2010 manifestolibri srl via Tomacelli 146 - Roma

ISBN 978-88-7285-595-9

www.manifestolibri.it book@manifestolibri.it

newsletter www.manifestolibri.it/registra

EROI DI CARTA

Giornalista: "Qui siamo nel West, dove se la leggenda diventa realtà vince la leggenda."

(Dal film *L'uomo che uccise Liberty Valance*, regia di John Ford)

Introduzione

La critica è una questione morale.

(Walter Benjamin)

Parlo agli studenti dei rapporti tra letteratura e media. Spiego come dal mio punto di vista (insegno sociologia della cultura) un libro, e soprattutto di *fiction*, sia un prodotto che si può e si deve analizzare anche nei suoi aspetti mediali e commerciali. La scrittura rientra in una dimensione comunicativa a cui solitamente il pubblico non pensa quando compra il libro e magari lo legge. Consideriamo il caso di *Gomorra*, continuo. Come spiegare il sensazionale successo mondiale del libro e il ruolo pubblico del suo autore senza chiamare in causa quei meccanismi? Uno studente alza la mano. "Non si metterà anche lei a crocifiggere Saviano?", mi chiede. "Un momento", rispondo, "chi lo crocifigge, a parte ovviamente i camorristi? A me sembra che esista un movimento d'opinione unanime a suo favore. D'altra parte, lo stesso Saviano ha dichiarato di muoversi a suo agio nei media e anzi di volere lanciare una moda". E leggo il passo di un articolo su una manifestazione anticamorra a cui ha partecipato lo scrittore:

Saviano ha scelto di parlare a lungo e con cruda chiarezza. Lui stesso si è definito una "operazione mediatica", nata e portata avanti perché si conoscano gli orrori della camorra e si capisca che riguardano tutti. Il suo "sogno" è che la lotta alla criminalità organizzata diventi una vera e propria moda. È quello che "i grandi editori, le televisioni, trovassero un punto comune, anche conveniente. Perché non creare una moda?"¹

"Saviano ha perfettamente ragione", interviene un altro studente, "così la camorra si può combattere sul serio". Non nascondo il mio disaccordo. C'è qualcosa che non mi convince in tutta questa storia. Non credo affatto che la criminalità organizzata si combatta così, a colpi di moda. E, visto che siamo in tema, aggiungo che ho trovato poche discussioni veramente approfondite di *Gomorra* e pochissime critiche articolate. Per lo più entusiasmi, incensamenti e, all'opposto, maldicenze. In ogni modo, se si pensa ai recensori di mezzo mondo per i quali *Gomorra* è un capolavoro, alla mobilitazione dei premi Nobel in favore di Saviano e alla grancassa dei media (articoli incessanti, apparizioni dello scrittore in televisione), è evidente che siamo davanti a una bolla comunicativa senza precedenti. Non vi sembra il caso, concludo, che tutto questo meriti un'analisi approfondita? Gli studenti non sembrano molto convinti. A questo punto mi viene in mente di saggiare le loro conoscenze letterarie: su cinquanta presenti, dieci dichiarano di aver letto *Gomorra*. Solo un paio sa citarmi i titoli di un libro

di Kafka e di Tolstoj.

Seguo in vari siti e blog letterari il dibattito sul cosiddetto New Italian Epic lanciato da un saggio di Wu Ming, la sigla collettiva di alcuni autori di romanzi di successo.² Critiche, apprezzamenti, distinguo, ironie, stroncature. Ma di una cosa nessuno dubita: la preminenza di Saviano nella letteratura contemporanea. Anzi, *Gomorra* è la pietra di paragone per stabilire se l'idea di questa nuova epica sia un'operazione spregiudicata di marketing, il tentativo di fissare un canone per la *fiction* italiana oppure il riconoscimento di un movimento letterario innovatore. "Eh no, non potete appropriarvi di Saviano", si rinfacciano reciprocamente scrittori Scarpa, Genna ecc. "Lui sì rischia ed è un eroe, non voi". Seguono repliche articolate di Wu Ming ai loro critici e così via.³ In un intervento sul New Italian Epic, Carla Benedetti, docente di letteratura italiana e critica dell'"Espresso",⁴ spiega che *Gomorra* è un "atto di parola" che si basa su "quattro forze" e che discutere se si tratta di *fiction* o *non fiction* è puro nominalismo da parucconi.⁵ In sostanza, un buon numero di scrittori "giovani" (e relativi critici) si colloca entusiasticamente nel solco di Saviano. La critica *mainstream*, quella accademica, è invece abbastanza abbottonata. Polemiche sul fatto che Alberto Asor Rosa non ha incluso Saviano nella sua recente *Storia europea della letteratura italiana*, mentre invece parla di Niccolò Ammanniti e cita persino Giorgio Faletti.⁶

Tiziano Scarpa, insignito nel 2009 del premio Strega, cita, a proposito delle pubbliche manifestazioni anticamorra in cui Saviano "mette in gioco la faccia", la *parrhesia*.⁷ Questo concetto è stato ampiamente analizzato in alcuni corsi foucaultiani dei primi anni ottanta. In origine, per esempio nello *Ione* di Euripide, si tratta del parlar franco"dei reietti i quali gettano la verità in faccia al tiranno, al cospetto della polis. Foucault segue l'evoluzione dell'idea dalla tragedia classica a Platone e oltre, quando la *parrhesia* viene sequestrata dai filosofi che ne fanno una specie di consulenza privata ai tiranni.⁸ Saviano sarebbe il *parrhesiastes* italiano, sostiene Scarpa. E chi i tiranni? Ovviamente i camorristi. Ma io mi chiedo: solo loro? I camorristi tiranneggiano Scampia, Secondigliano e Casal di Principe e anche - secondo Saviano - mezzo mondo. Ma che la tirannia si limiti alla camorra è assai opinabile, anche se si resta in Italia. Ci sono tirannie di ogni tipo. Ci sono le altre mafie. Ci sono gli operai che bruciano negli altiforni, e intanto il governo annacqua le sanzioni alle imprese. Ci sono i migranti che annegano a centinaia davanti a Lampedusa e quelli schiantati nei campi, mentre da tutte le parti si grida agli zingari ladri e ai rumeni stupratori.⁹ Ci sono milioni di persone che perdono il lavoro e tirano la cinghia, mentre i ministri si sciacquano la bocca con l'economia sociale di mercato. C'è un cosiddetto parlamento che decide per noi che la vita sarà vissuta fino all'ultimo farmaco, senza curarsi del nostro diritto di morire come ci pare. Parlo di tirannie sulle vite delle persone, sulle loro esistenze e sui loro corpi. Queste

tirannie non meriterebbero un po' di *parrhesia*. Sì, mi si risponderà, ma che pretendere di più dall'eroe anticamorra? Nulla, per l'amor del cielo, o meglio un'inezia - che si rifletta un po' prima di gridare ai quattro venti che tutto il male del mondo discende dai casalesi. Una questione di proporzioni, insomma.

Come vorrei che fosse vivo Foucault per chiedergli della *parrhesia* nell'epoca delle comunicazioni di massa! Che dire di un certo uomo politico che possiede tre televisioni private e da un decennio, tranne il breve intermezzo governativo di un centrosinistra moderatissimo e litigioso, controlla quelle pubbliche? Sì, parlo di colui che direttamente o indirettamente veglia sulla nostra libertà di parola. Magari non sarà un tiranno in senso stretto, ma certo che parlare di *parrhesia* al tempo di Berlusconi fa una strana impressione. Quest'uomo straordinario satura i media con la sua faccia, la sua parola e quella dei suoi innumerevoli seguaci. Accetta che si parli (moderatamente) male di lui, perfino nei libri pubblicati dalle sue case editrici. In questo contesto autoritario di libertà gommosa e mercantile, che significherà canalizzare la pubblica indignazione sugli orridi killer di camorra?

In un articolo di "Repubblica" si sostiene che Saviano sarebbe antipatico a molti perché è un martire.¹⁰ Questo mi dà da pensare. Quanti saranno, in Italia, i magistrati e i giornalisti sotto scorta minacciati dalle mafie? Centinaia? Qualcuno li definirebbe martiri? Che cosa fa di Saviano il martire per eccellenza? Un magistrato antimafia di mia conoscenza ha subito attacchi di ogni tipo e hanno perfino cercato di rapirgli la figlia. Vive da sempre blindato e, tra l'altro, anni fa gli hanno ridotto la scorta. Ma sarebbe il primo a ridere se qualcuno lo definisse martire. D'accordo, siamo in Italia, paese in cui le iperboli non si negano a nessuno. Ma il punto è che l'inclusione di Saviano nel martirologio fa sì che chiunque non si allinei sia considerato di fatto un alleato dei camorristi. Leggo un articolo di Nichi Vendola su "Liberazione" del 17 ottobre 2008. Il titolo è perentorio: *Vi dico chi sono i nemici di Roberto Saviano*:

Non è colpa dei clan, dei Casalesi, della camorra: loro devono minacciare e uccidere, così esercitano la loro peculiare egemonia culturale e militare. Sono quelli che pensano che sei un esibizionista, che hai sfruttato brutte storie per fare quattrini, che ti sei arrampicato su quell'albero lurido e avvelenato soltanto per sveltare. Loro è una colpa grave, nostra è una responsabilità non occultabile. Sono quelli che, galleggiando nella melma del cattivo "buon senso" e dei più vieti luoghi comuni, ti regalano la peggiore delle condanne: appunto una estrema, indicibile solitudine, quella che mette in apnea un'età, un'esistenza nata per cantare la libertà, un corpo che voleva solo danzare la vita. Siamo tutti riscattati dal coraggio di questo ragazzo del Sud. Siamo tutti sconfitti dalla sua stessa inevitabile tristezza. Per questo, per me, per tutti noi, vorrei abbracciare Roberto e sussurrargli, con pudore, di non andare via.

Lasciamo stare gli alberi luridi e avvelenati, le esistenze che cantano la libertà e i corpi che danzano la vita. Si sa, Vendola scrive poesie. Ma di chi

è la colpa se Saviano deve abbandonare l'Italia? Non dei camorristi, bensì di quelli che sospettano in lui motivi non nobili. Ora, è verissimo che Bruno Vespa, al pari di un Licio Gelli, ha fatto battute ingiustificabili su Saviano. È sacrosanto denunciarli. Ma dire che la colpa delle minacce non è dei casalesi è pura retorica. No, è loro, e tutti ci auguriamo che siano assicurati alla giustizia. Loro è la responsabilità "non occultabile", non la nostra. Trovo le affermazioni di Vendola degne di un pulpito o di un confessionale. Insomma, ci si dice che la responsabilità dei rischi corsi da Saviano è degli indifferenti, cioè in ultima analisi di chi non si unisce al coro. Dovremmo allora batterci il petto perché non siamo entusiasti di *Gomorra* e di altre cose che scrive Saviano?

È la stessa retorica che lo scrittore sparge a piene mani a proposito della sua missione nel mondo. Che non sarebbe - si noti la modestia - "confortare gli afflitti, ma affliggere i confortati".¹¹ E chi sono i destinatari dell'afflizione del nuovo Savonarola? La risposta è ovvia: "Sono le persone del Centro-Nord convinte che la mafia non li riguarda; i progressisti benestanti sicuri che il problema sia solo di chi spara o spaccia."¹² In quanto docente universitario che scrive su quotidiani di sinistra, e oltretutto abitante nell'Italia del nord, mi ritrovo facilmente nella categoria, benché, essendomi occupato di questioni criminali, pensi anch'io che il problema non sia solo di chi spara o spaccia. Ma il punto è: *e allora?* Supponiamo che i progressisti facciano ammenda solenne per la loro supposta indifferenza in materia di camorra. Che decideranno in pratica? Forse, organizzeranno manifestazioni anticamorra a Vigevano o Pordenone. Ma c'è qualcuno convinto seriamente che così si combatte il crimine organizzato?

A me sembra evidente non solo che quella di Saviano è una retorica basata sul senso di colpa (retorica che, in un paese cattolico come l'Italia, suscita facilmente il plauso), ma soprattutto un'ossessione. Va in Spagna e sostiene in un'intervista che là la camorra sta dilagando. E come mai? Perché la Spagna sarebbe ospitale con la camorra proprio come la Francia di Mitterrand lo era con i "brigatisti", una tesi che perfino l'intervistatore, per una volta, ritiene "strampalata".¹³ Sempre in tema di Spagna, ecco che sulle sue coste solatie approdano, secondo Saviano, turchi e afgani:

Il business della coca e gli investimenti nel settore immobiliare irrigano l'economia spagnola. C'è un accordo tacito secondo cui la criminalità napoletana può far affari a condizione di non scatenare azioni militari. Certo dopo gli attentati dell'11 marzo 2004 (di matrice islamista, *ndr*), la Spagna ha operato un giro di vite sul controllo delle coste. E così la droga è finita dirottata in altri porti come Anversa, Rostock, Salerno. Ma attenzione: quegli attentati furono finanziati con il denaro del narcotraffico. Certo, è più facile raccontare i talebani dal punto di vista della teologia islamica, ma non è pensabile non raccontare l'aspetto criminale, i loro legami con la mafia turca. Sono fatti. Io non ho mai raccontato segreti.¹⁴

Quanto alla vicina Francia, in effetti lì la camorra non sembra sfondare. E tuttavia Saviano avanza nella stessa intervista un'originale teoria crimi-

nologica sulle *banlieue* francesi:

Considerare ancora la periferia un lato morto del territorio è un'idiozia molto più italiana che francese. La periferia in realtà è la città non ancora realizzata. E poi la loro è una produzione quasi sempre criminale. La differenza abissale tra Secondigliano e Saint Denis è che non c'è un'infrastruttura imprenditoriale organizzata in Francia. [...]. Le *banlieues* non hanno prodotto una mafia seria, capace di fare il salto di qualità. Hanno piccole gang. Però credo che avverrà. Oggi per esempio tutte le minoranze magrebine sono comandate dalla mafia turca.¹⁵

Tirar fuori un senso da questa insalata di camorristi in trasferta, periferie francesi e napoletane, talebani, mafiosi turchi che finanziano attentati e dominano le "minoranze magrebine" a me sembra impossibile (tra l'altro, sarebbe interessante sapere che ne pensano i *banlieusard* di questa loro affiliazione alla mafia turca). Va bene che nelle interviste si parla a ruota libera. Ma trovo incredibile che simili esternazioni siano prese sul serio da una folla di intervistatori e articolisti. Ha mai svolto Saviano indagini su tante cose di cui parla, a parte la camorra? È improbabile, e allora perché gli si crede o comunque non si discute quello che dice? Perché è un martire, ecco perché. Noi siamo tutti colpevoli di non essere martiri e quindi gli crediamo a prescindere, come avrebbe detto un suo illustre concittadino.

L'opinione corrente è che Saviano abbia rivelato in *Gomorra* i rapporti tra crimine ed economia globalizzata. Sui contenuti e sulla forma della rivelazione ho diversi dubbi (ne parlo ampiamente qui nel primo capitolo), ma la questione è seria. E tuttavia non può essere ridotta a un'equazione leggibile nei due sensi. Che la camorra, come la mafia e la 'ndrangheta, si globalizzi e investa in tutto il mondo *non* significa che l'economia globale sia camorrista. La tesi che il capitalismo globale è criminale, o per natura o perché colonizzato dalle mafie, accenderà le fantasie, ma dice proprio poco. È tautologica e moralistica. È un modo romantico di etichettare genericamente il capitale e un'espressione priva di significato. Anche se si ritiene che trent'anni di *deregulation* e di strapotere finanziario abbiano contribuito a rovinare milioni di vite (io la penso proprio così), mettere sullo stesso piano le mafie mondiali e l'economia di mercato all'insegna del capitalismo criminale significa ridurre tutto a una questione di lotta contro il Male. Qualcuno sarà confermato nelle sue ossessioni, e l'opinione pubblica liberista alzerà le spalle, data la genericità dell'equazione. Mi sembra che in questo campo sia ancora attuale quello che ha scritto Adorno delle rappresentazioni in chiave criminale del capitalismo:

Così si interpreta la presa del potere da parte dei più forti in termini in fondo molto innocui, come macchinazione di racket al di fuori della società, non come compiersi della società in sé.¹⁶

Dove compare il Male sento aria di distrazione di massa. Se comincias-

simo a interpretare in termini di malvagità i flussi globali di merci e servizi, legali e non, le guerre per le risorse combattute nei deserti di mezzo mondo, i fallimenti a catena delle finanziarie e delle società di *accounting*, con successiva depressione della cosiddetta economia reale, staremmo proprio freschi. Sì, di gente così malvagia da far impallidire i casalesi ne abbiamo vista un bel po' nell'era di George W. Bush. Ma un paio di secoli di tormentato razionalismo ci hanno insegnato che la via della comprensione dei meccanismi di dominio passa dalle parti di Marx, Max Weber e Foucault, non di Eugène Sue. Anche perché in questa storia del Male che da Scampia, Secondigliano e Casal di Principe si riversa nel mondo spuntano metafore grossolane che la pubblica opinione biascica con evidente soddisfazione: soprattutto la "peste", parola con cui Saviano ama sintetizzare quello che succede in Campania. Qualcosa che ricorda Camus o Céline, a cui Saviano dichiara di ispirarsi, e che per me sa tanto di Curzio Malaparte. Un'immagine a effetto, che ovviamente chiama in causa untori e appetati. E qui bisogna dirlo: nessuna denuncia del crimine, nessuna analisi dell'economia criminale e nessuna rivelazione dei profitti illegali giustificano la rappresentazione di chicchessia in termini di mostro. Non ci si rende conto che definire *olocausto* gli ammazzamenti di camorra significa violare ogni senso delle proporzioni, e quindi vaporizzare i fatti nelle iperboli?¹⁷ Quali che siano gli orrori di Napoli, i responsabili non sono Hitler, e tanto meno untori e orchi, così come i loro avversari non sono eroi o martiri. Dichiaro la mia avversione per questo linguaggio fumettistico, e non mi importa nulla se è epico e stimola nei giovani lo sdegno per i cattivi, l'identificazione nei buoni e l'emulazione. Suggerirei di mettere da parte i fumetti di Frank Miller (*Sin City*, *Trecento*, ecc.) e *Il signore degli anelli* - e leggere un po' di Brecht.

Il quale, ottant'anni prima di *Gomorra*, rappresentò nell'*opera da tre soldi* proprio l'intreccio strutturale di crimine e affari, irridendo la morale borghese che esecra i delinquenti ma si compiace dell'*acri sacra fames* dei capitalisti. Mentre ha già il cappio al collo, il bandito Mackie Messer offre al pubblico convenuto al suo supplizio una breve lezione sui rapporti tra giustizia ed economia:

Ecco davanti a voi, in procinto di scomparire, il rappresentante di una categoria che va anch'essa scomparendo. Noi, piccoli artigiani borghesi, noi che lealmente affrontiamo, col piede di porco alla mano, le casse di nichel delle bottegucce, noi veniamo ingoiati dai piccoli imprenditori, dietro i quali stanno le banche. Che cos'è un grimaldello di fronte a un titolo azionario? Che cos'è l'effrazione di una banca di fronte alla fondazione di una banca?¹⁸

Ma in Brecht c'è di più, rispetto al classico confronto marxiano tra crimini individuali e crimini economici. Mackie Messer, alla fine, *non* verrà impiccato. Un messo a cavallo, il capo della polizia di Londra Brown, gli annuncia, oltre alla grazia della regina, il conferimento di un titolo nobilia-

re e di un'adeguata rendita. Si sa che Brecht, con il finale impossibile, voleva farsi beffe delle tragedie borghesi e del loro spiritualismo edificante. Ma è anche vero che l'*happy end* convoca esplicitamente qualcosa che ne *L'opera da tre soldi* sta sullo sfondo, l'implicazione del potere nei giochi criminali (il capo della polizia chiama Mackie Messer un "amico" e se ne infischia di una fuga del bandito dalla prigione). Da che mondo è mondo gli affari delittuosi trovano sponda e collaborazione nel potere, e quando Brecht voleva rovesciare didatticamente il senso comune, la sua lezione prendeva di mira, con il capitalismo, anche lo stato.¹⁹

E noi italiani dovremmo ricordarlo sempre, viste le intime relazioni che vengono scoperte ogni giorno tra imprese, crimine organizzato e ambienti politici.

Qualsiasi storia delle mafie è anche la ricostruzione di crimini letteralmente *politici* - collusioni, complotti, corruzione, tesseramenti fasulli, elezioni truccate, scambi innominabili di favori tra apparati di stato e famiglie criminali (casi Cirillo, Andreotti, Dell'Utri ecc.). E la camorra non fa eccezione, se 70 comuni su 92 della provincia di Napoli sono stati sciolti o indagati per infiltrazioni criminali, e se un osservatore competente afferma che "*la camorra è la forma della politica* in Campania e nel Mezzogiorno".²⁰ Sulla scorta di Foucault, si può definire l'alleanza tra poteri locali e crimine organizzato un caso di "governamentalità",²¹ un regime articolato in cui la violenza armata è impiegata a fini di potenza e di profitto; ne consegue che anche una parte rilevante del governo locale è un tipo di criminalità diffusa. Nulla come questa sovrapposizione ci mostra che - in un terzo abbondante del paese - le distinzioni elementari tra forme di vita o azione organizzata ("economia", "politica", "criminalità") sono convenzionali. Si dovrebbe parlare invece di agglomerati di poteri che si specializzano in pratiche solidali e funzionali tra loro - un tipo di dominio che naturalmente non ha a che vedere con alcuna inclinazione o specificità "culturale" o ctonia di Napoli o del "sud", ma con processi storici di lunga durata.

Di tutto questo troviamo ben poche tracce in *Gomorra* e in altri scritti di Saviano, salvo riferimenti occasionali e generici, e sempre comunque in un quadro in cui la camorra è male assoluto, *non* relazione o forma politica. Nell'assenza del politico in questa "indagine" sulla camorra vedo la manifestazione di una retorica morale consolatoria e quindi un'ideologia: la bontà è tutta dalla parte dello Stato, in base all'opposizione assoluta Legge/Crimine. Ma ciò significa, proprio nel momento in cui la sfera del politico è esclusa dal racconto, collocarsi, consapevolmente o no, dalla parte dei pubblici poteri e delle loro definizioni, inevitabilmente manichee e quindi ipocrite, del crimine. Quando mai un potere riconoscerà la propria implicazione nel male? Qualcuno osserverà che *Gomorra* è dalla parte di *un* potere specifico dello stato, quello inquirente e giudicante, e quindi degli investigatori e dei magistrati. Ma questo non cambia molto i termini della questione: minimizzando di fatto l'implicazione dei poteri pubblici, locali o

nazionali, nel crimine organizzato, Saviano perviene non solo a una sorta di esaltazione romantica e anti-storica della lotta contro i criminali come gesto *morale*, ma anche a un'assoluzione di principio del potere statale. Su questo valgono ancora le parole con cui Enzensberger è tornato su un suo antico saggio che trattava della criminalità di stato:

Preferirei che i rapporti tra politica e crimine avessero perso attualità e le mie riflessioni del 1964 fossero invecchiate. Purtroppo non è così [...] Oggi come allora, le potenzialità omicide del terrorismo sono poca cosa rispetto a quelle dei poteri statali; uno sguardo ai rapporti annuali di Amnesty International è sufficiente per capire che nessun Sendero Luminoso, nessuna Rote Armee Fraktion possono competere con i governi, quando si tratta di sequestrare, torturare, far sparire persone. Mi spiace molto che questo libro non sia diventato superfluo.²²

Parlo dell '*affaire* Saviano con amici e conoscenti. Diversi la pensano più o meno come me, ma quando spiego quello che sto scrivendo, una specie di saggio critico su *Gomorra* e la figura pubblica del suo autore, quasi tutti mi consigliano di lasciar perdere. Non è solo il timore che mi inimichi una certa opinione pubblica savianista, perbenista o giovanile che sia. L'obiezione principale è un'altra. Non hai di meglio da fare? Non ti sembra che nell'Italia di oggi ci siano questioni ben più importanti? Assolutamente sì, rispondo, ma ce n'è una più rivelatrice degli equivoci culturali e politici in cui il nostro infelice paese è immerso?

L'equivoco principale, per me, è la trasformazione di una vicenda essenzialmente mediale in un *morality play*, in cui si scontrano non punti di vista o categorie analitiche, ma allegorie, *ovvero* simboli personificati: in primo luogo l'Eroe contro il Crimine (con varianti quali il Santo contro il Maligno o il Martire contro i Persecutori). Per alcuni, questo sarebbe il compito della letteratura, come è manifesto nella predilezione per una certa epica e per quel sottogenere letterario che è il *noir*, ovvero una narrazione che si immerge nelle tenebre per riemergere con un insegnamento morale. Si sa che per uno dei primi indagatori del genere, Siegfried Kracauer, il poliziesco era il riflesso di una forma di razionalizzazione democratica e in fondo dell'appropriazione dal basso della verità.²³ Ma ora, a quasi un secolo dagli esempi studiati da Kracauer, il *noir* sembra divenuto il *solo* accesso a ciò che è socialmente e politicamente invisibile - e quindi esercita una funzione di *supplenza*, non di rivelazione. Come quando Saviano si vanta di aver scritto un libro per *tutti* e non un saggio accademico di approfondimento²⁴. Se ne deduce che "tutti" possono accedere alle cose nascoste come la camorra perché non sono in grado (o nessuno dà loro l'occasione o la possibilità) di approfondirle. Beh, qui non c'è più la ricerca anche letteraria della verità, ma la consolazione di massa, il *feuilleton* come genere d'evasione. Come se, insomma, la vera alternativa cognitiva al *Capitale*, libro notoriamente arduo, fosse i *Misteri di Parigi* di Eugène Sue.

In sostanza, a me il "fenomeno *Gomorra*" pare perfettamente adeguato al clima culturale dell'Italia contemporanea. In un paese in cui la diffusio-

ne della conoscenza è largamente appaltata ai media e i conflitti ridotti a stereotipi, che a guidare l'opposizione morale al crimine organizzato sia lo scrittore-eroe appare del tutto coerente. Quando Saviano dice che la sua missione, oltre che affliggere i confortati, è creare una moda, ammette semplicemente di voler promuovere un legalitarismo unanimista e di maniera: Mondadori ha pubblicato il suo libro, gran parte dei quotidiani lo sponsorizzano e tutti sono contenti. I lettori di destra, centro e sinistra, dopo aver letto *Gomorra*, si convinceranno di aver contribuito alla lotta contro il crimine organizzato, potranno dormire sonni tranquilli e tornare alle loro occupazioni. Ma, come è noto, le mode vanno e vengono.

Si dovrà ammettere che il caso di Roberto Saviano e del suo bestseller *Gomorra* è uno dei più singolari nel panorama culturale degli ultimi decenni. L'autore di un solo libro ha conquistato fama globale. La sua figura di accusatore della camorra, e per questo minacciato di morte, ha acquistato un tale rilievo morale che qualcuno ha potuto avanzare seriamente la sua candidatura al premio Nobel per la pace. Lo scrittore è divenuto un punto di riferimento in qualsiasi discorso sulla criminalità organizzata e ha assunto un ruolo di *opinion maker* che gli consente di intervenire su importanti questioni di interesse pubblico. Forse, soltanto Pier Paolo Pasolini ha goduto in Italia di un'analoga notorietà di fustigatore, anche se ben più controversa. Una riflessione sul caso Saviano, dunque, è non solo legittima, ma necessaria. Ci può dire qualcosa sia sull'autore e sul suo libro, sia sulla nostra cultura che ne ha fatto due icone.

Ma di quale riflessione può trattarsi? Uno scrittore esiste in ciò che scrive e quindi è oggetto di un interesse prevalentemente critico-letterario. Nel caso Saviano, tuttavia, dietro l'autore e il suo libro si profila il personaggio - insieme vittima, testimone, accusatore e giudice - trasformato in mito contemporaneo. Ecco allora che la riflessione letteraria deve essere integrata da un'analisi culturale. Mai come in questo caso la letteratura si rivela parte di un complesso di pratiche solidali: la confezione di potenziali bestseller, il rapporto tra lo scrittore e il pubblico, la produzione di mitologie medial, le retoriche intorno alla definizione collettiva della legalità e del crimine, e quindi del bene e del male. In questo saggio azzardo un'analisi integrata del caso Saviano. Come si sarà compreso, si tratta di una lettura assai critica di *Gomorra*, di ciò che l'autore è andato scrivendo dopo la sua pubblicazione e dei significati che vari attori (culturali, politici, medial ecc.) hanno voluto individuare nella sua vicenda.

Di fronte a un'analisi di questo tipo, riguardante un testo universalmente celebrato e uno scrittore costretto alla fuga, alcuni osserveranno, come è già avvenuto, che così si delegittima la figura dell'accusatore del crimine. Ritengo tale obiezione ipocrita e oscurantista. Se l'uomo è potuto diventare ciò che è per un pubblico immenso, ciò è avvenuto a partire dal suo libro. Egli è, prima di tutto, un *autore* e quindi doverosamente soggetto, come

chiunque altro, alla critica.

Nel primo capitolo analizzo i meccanismi narrativi e retorici di *Gomorra*. Nel secondo, ricostruisco, per quanto mi è possibile, l'impatto mediale della figura pubblica dello scrittore. Nel terzo, discuto il significato dell'eroismo nei discorsi letterari che fanno di *Gomorra* un caso esemplare di epica contemporanea. Cercherò di mostrare insomma come la vicenda Gomorra-Saviano abbia un certo ruolo strategico nella politica contemporanea della letteratura.

Un'avvertenza. Nel 2008, ho pubblicato una recensione di *Gomorra*, in cui, pur sollevando diversi dubbi sulla novità delle rivelazioni di Saviano e sulla qualità letteraria del libro, discutevo soprattutto la maggiore efficacia di questo tipo di racconto rispetto al grigiore di molta produzione, sullo stesso argomento, delle scienze sociali.²⁵ Un lettore potrebbe notare che il mio giudizio su *Gomorra* e sull'autore è radicalmente mutato. Non ho difficoltà ad ammetterlo. Posso solo giustificarmi con quanto ha scritto, quasi un secolo fa, un critico che la sapeva lunga sugli inganni della scrittura e della lettura:

Bisogna leggere due volte tutti gli scrittori, buoni e cattivi. Si riconosceranno i primi, si smaschereranno i secondi.²⁶

Genova, marzo 2010

Ringraziamenti

Ho presentato alcuni temi di questo saggio in un corso su "Crime and crime fiction" tenuto nel semestre autunnale del 2007 all'Università di California, Los Angeles. La distanza dall'Italia e i commenti critici degli studenti mi hanno permesso di non farmi condizionare troppo dall'inevitabile implicazione emotiva nelle vicende di casa nostra. Colgo l'occasione per ringraziare gli amici che hanno attirato la mia attenzione su documenti, testi o passi che mi potevano essere utili e quelli che hanno letto le diverse stesure del saggio, segnalandomi errori e imprecisioni; ringrazio in particolare Walter Baroni che ha rivisto il testo per la stampa. Mai come in questo caso è vero che la responsabilità per tutto quello che è scritto qui è esclusivamente mia.

I. I misteri di Napoli e la letteratura

Disse allora il Signore: "Il grido contro Sodoma e Gomorra è troppo grande e il loro peccato è molto grave. Voglio scendere a vedere se proprio hanno fatto tutto il male di cui è giunto il grido fino a me; lo voglio sapere! "

(Genesi, 18, 20-21, ed. Cei)

La verità del racconto

Riconosciamolo, Gomorra è un titolo geniale.²⁷ Con la semplice sostituzione di una sillaba; da un mondo criminale specifico, la camorra, siamo trasportati di colpo nel regno del Male, di cui notoriamente si occupano le religioni universali. Nel racconto biblico i crimini perpetrati a Sodoma e Gomorra, le "città della pianura",²⁸ non sono troppo specificati, ma si sa che si tratta di fornicazione, degli uomini con gli uomini nel primo caso e con le donne nel secondo. Come ha scritto Alfred De Vigny:

La Femme aura Gomhorre et l'Homme aura Sodome.

Et se jetant, de loin, un regard irrité,

Le deux sexes mourront chacun de son côté?²⁹

Le due città (e soprattutto Sodoma) godono di una certa fortuna nelle lettere da quando è stato possibile parlare senza troppi veli di sessualità. Ma nulla del genere troveremo in *Gomorra*, libro in cui non sono risparmiati dettagli *pulp*, ma per il resto castissimo. Nel libro di Saviano, Gomorra, la città della fornicazione, sta per il regno, al tempo stesso materiale e onirico, del crimine (*Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra* è il sottotitolo). La genialità del titolo risiede dunque in uno spostamento del significante che fa scivolare immediatamente il lettore sull'orlo di un abisso morale. Aprendo il libro, egli sa che sta per iniziare un'escursione negli inferi. Il sottotitolo, da parte sua, chiarisce chiariscono senza indugi che si sta raccontando la *verità*. Qui non si viaggia nell'immaginazione o al termine della notte. Si entra in un regno e in un delirio concreti e lì si racconta. Un "incredibile, sconvolgente viaggio nel mondo affaristico e criminale della camorra [...], un libro avvincente e scrupolosamente documentato", annuncia il risvolto di copertina, che così si conclude:

... un libro anomalo e potente, appassionato e brutale, al tempo stesso oggettivo e visionario, di indagine e di letteratura, pieno di orrori come di fascino inquietante, un libro il cui giovanissimo autore, nato e cresciuto nelle terre della più efferata camorra, è sempre coinvolto in prima persona. Sono pagine che afferrano il lettore alla gola e lo trascinano in un abisso dove davvero nessuna immaginazione è in grado di arrivare.³⁰

Qualsiasi lettore, aprendo il libro, non può che provare un *frisson*, visto che gli si annunciano orrori a bizzeffe. Poco conta che nel testo, contrariamente a quanto promesso dal risvolto ("un libro [...] scrupolosamente documentato"), *non sia presentata alcuna documentazione*. Sì, è riportato qualche brano di intercettazioni e di atti processuali; ma non un riferimento alle fonti, a testi o a autori, non un ringraziamento a persone conosciute, come inquirenti o colleghi, giornalisti o scrittori che siano.³¹ "Un momento," dirà qualcuno, "parliamo del libro, non del risvolto!". Certo, ma nell'impresa letteraria il risvolto o bandella non è privo d'importanza. Elio Vittorini, per esempio, era un gran cultore dei risvolti di copertina, che sono stati definiti giustamente un'arte.³² Infatti il risvolto, diversamente dal resto del *package* di un libro (nel nostro caso, la copertina con una batteria di coltelli ripresa da *Knives* di Andy Warhol e, sul retro, una fotografia dell'autore)³³, non è mero artificio pubblicitario. È la voce di una sirena che prende per mano il lettore e gli dice: "Vieni con me e saprai!". Perché allora promettere una documentazione inesistente? Perché nel libro c'è molto di più di quanto non possa offrire un misero apparato di note o un'arida bibliografia. C'è la *verità umana* dell'autore: "un libro in cui il giovanissimo autore, nato e cresciuto nelle terre della più efferata camorra, è sempre coinvolto in prima persona." *E l'autore la scrupolosa documentazione del libro*, più vera di qualsiasi materiale à *l'appui*.³⁴ Ha scritto al riguardo l'autorevole critico Giulio Ferroni:

Formidabile libro di testimonianza, sospeso tra inchiesta giornalistica, intelligenza sociologica e riflessione personale, *Gomorra* è stato reso possibile dal modo in cui l'autore ha saputo mettersi in gioco, immergendosi nel fondo più lacerante della realtà, in un contatto addirittura biologico con il corpo purulento di Napoli e del suo entroterra: la pericolosa "verità" del libro, la sua forza critica è scaturita proprio dal fatto che quel mondo vi veniva percorso, attraversato, vissuto con dolorosa partecipazione.³⁵

In che cosa è dunque coinvolto il giovanissimo autore? In *vicende vere, reali, vissute personalmente* ("dolorosa partecipazione" ecc.) nel "contatto biologico con il corpo purulento di Napoli". Vedremo sotto come le immagini "forti" tratte da un repertorio organico-medico-scatologico siano fondamentali per definire l'atmosfera morale di *Gomorra*. Ma, preliminarmente, è necessario soffermarci su *chi* si immerge in tale realtà e quindi dobbiamo chiamare in causa la nozione di *prima persona*.

In letteratura non è un concetto scontato. Sul piano della pagina scritta, troviamo l'io narrante, la *prima* persona letteraria, dietro la quale spunta una *seconda* prima persona, l'autore, senza la quale la prima non esisterebbe. Ma nel caso di *Gomorra* ce n'è anche una *terza*, ovvero la prima persona reale o esistenziale, che è sia oggetto delle prime due nel testo, sia la loro condizione di esistenza (senza il Saviano in carne ed ossa coinvolto "in prima persona" in certe vicende non avremmo né l'autore né l'io narrante).³⁶ Il risvolto di copertina ci informa che le tre prime persone sono indissolubilmente unite, come in una matrioska o in una ghirlanda. L'una non può

che rimandare alle altre due. Appena si legge la prima frase di *Gomorra* declinata in prima persona ("Quando il gruista del porto mi raccontò la cosa...")³⁷, si sa che l'autore sta rivelando, per bocca dell'io narrante, la sua verità *esistenziale*. Non importa che ciò-che-è-accaduto venga dal racconto di *altre* persone (per esempio, il gruista del porto). La trinità delle persone-Saviano sta lì a dimostrare che ciò che si sta leggendo è la verità. La struttura trinitaria incombe fin dalla prima pagina sul lettore e gli intima: "Sap-
pi che io [cioè i tre io in uno] dico il vero!". Per citare un illustre poeta barocco, anche lui napoletano:

Pienissimo di me vivo d'un guardo:

Fattor non fatto, Unico in tre, son Io.³⁸

Stando così le cose, la risposta a qualsiasi domanda intorno alla *verità* di *Gomorra* è data in partenza, nella stessa condizione di esistenza del libro, e quindi non sono ammesse altre domande. Quasi a ogni pagina, un lettore ingenuo potrà chiedersi: "Ma sarà proprio successo? Sarà proprio vero?". Al che la trinità risponderà: "Lo dico io!" (e, come vedremo, in grandissima parte, la comunità dei critici e lettori commenterà: "È vero perché lo dice lui!"). Mettere in dubbio la verità di *Gomorra* significa negare la verità di ciò che racconta l'io narrante, dell'autore *e quindi* dell'uomo Saviano. Peggio di un dubbio: un'infamia. E poiché il libro tratta di camorra, l'infamia si configura come tradimento di Saviano a favore della camorra. È l'opinione pressoché unanime che ha accolto qualsiasi critica a *Gomorra*.

Ma torniamo al libro. La sua verità è garantita dalla trinità-Saviano. Sul piano della narrazione, tuttavia, possiamo legittimamente chiederci: di *quale* verità narrativa si tratta? È il noto problema dei generi. Che cosa stiamo leggendo? Quale genere di narrazione in prima persona? Autobiografia, reportage giornalistico, resoconto di viaggio, inchiesta etnografica o sociale, romanzo di pura *fiction*, *docufiction* (o *creative non-fiction*)³⁹ o una qualche mescolanza tra questi? Il risvolto di copertina ci offre più di un indizio a favore di un genere ibrido o ancipite ("un libro.. .di indagine e di letteratura"), ma per coglierne la natura, dobbiamo fissare alcuni punti fermi, e cioè definire i generi tradizionali.⁴⁰

Una prima grossolana distinzione è tra narrazione come invenzione o *fiction* (romanzo, *short story* ecc.) e narrazione come reportage (inchiesta giornalistica o sociale, autobiografia e simili). La *fiction* può richiamare qualche tipo di realtà e anche importarne vere e proprie vedute (battaglie napoleoniche in Stendhal e Tolstoj, *slum* londinesi in Dickens, tumulti parigini in Flaubert, il mercato delle Halles in Zola, il *faubourg* Saint-Germain in Proust ecc.), ma trova la sua verità nella libertà immaginativa dell'autore. La seconda può adottare forme strutturali e stilistiche della *fiction*, ma è ancorata e quindi legittimata in *ciò che è fattualmente successo*. Così, in *Guerra e pace* Tolstoj mette in scena personaggi "reali" (il generale Kutu-

zov) e inventati (il suo *aide-de-camp*, principe Andrej Bolkonskij), ma la scena è immaginaria (ciò che riguarda i personaggi in quanto tali non è successo). Viceversa, Truman Capote, in *A sangue freddo*, può produrre un racconto raffinato e "letterario" di un delitto nel Kansas, solo perché i fatti, come i nomi dei protagonisti, sono reali.⁴¹

A dire il vero, la distinzione tra *fiction* e *non-fiction* è sempre stata problematica e rimanda a due sfere non separabili da un confine assoluto.⁴² Nel Settecento, secolo decisivo per l'incubazione del romanzo moderno, la *fiction* romanzesca poteva essere la forma puramente esteriore di polemiche politiche, progetti di riforma sociale, utopie, inchieste sensazionali sui bassifondi, corruzione delle corti e così via. Se il *Tableau de Paris* di Louis-Sébastien Mercier rappresenta un prototipo di inchiesta sociologi sull'*ancien régime* agonizzante, le *Nuits de Paris* del suo amico Nicolas Rétif (o Restif) de la Bretonne sono un modello probabilmente insuperato di *docufiction*: il narratore percorre instancabilmente le strade di Parigi nelle ore buie, incontra donne perdute o violate, assassini e vagabondi, interviene nelle loro vicende, rianima sepolte vive e morti apparenti, moraleggia sul vizio, la passione, il crimine e la corruzione, e poi corre da un'amica, la Marchesa di M., a raccontare i suoi *exploit*, inframmezzando la narrazione con le vicende del saggio Epimenide - intrattenendo perciò la nobile protettrice non so con quanto di pittoresco e straordinario cela la Parigi notturna, ma anche con le consolazioni della filosofia. Come si vede la *docufiction* che una certa critica italiana ritiene una novità assoluta, e magari una specialità del nostro paese, dispone di la tradizione abbastanza consolidata.⁴³

Il Novecento ha visto moltiplicarsi casi di narrazione basati su esperienze reali (soprattutto autobiografiche). Tali sono, restando solo all'Italia, libri come *Se questo è un uomo* di Primo Levi o *Cristo si è fermato a Eboli* di Carlo Levi. La letteratura contemporanea, soprattutto americana, abbonda di "storie reali" che finiscono per diventare veri e propri romanzi: penso a noti libri di James Agee, Tom Wolfe, Gore Vidal o dello stesso Capote in cui alla fine sono l'abilità dell'autore e lo stile (nonché il può di vista dei lettori e dei critici) a decidere per un caso o nell'altro.

Un modo per orientarsi in questa dimensione assai complessa è affidarsi al patto, implicito o esplicito, che ogni narratore propone ai lettori. Consideriamo due opere di Hermann Melville narrate in prima persona, *Moby Dick* e *White Jacket*. Nessuno, aprendo *Moby Dick* e leggendo il celebre incipit del primo capitolo ("Chiamatemi Ismaele"), penserà di star leggendo le avventure di un marinaio realmente vissuto di una baleniera. Infatti Melville, pur facendo precedere la narrazione da una "Etimologia" delle balene e da un ampio apparato di citazioni dotte (quindici pagine nell'edizione che ho sottomano)⁴⁴, attribuisce la prima a "un tubercolotico ex assistente di ginnasio" e la seconda a "un vice-vice bibliotecario": grazie a questa ironia o auto-ironia sull'erudizione si entra senza equivoci nel mondo dell'av-

ventura.

All'opposto, perché una narrazione sia considerata racconto verace, anche se inevitabilmente creativo, è indispensabile che, grazie a un qualsiasi paratesto (un'introduzione, un'avvertenza, persino una bandella di copertina), si sappia fin dall'inizio che si riferisce a qualcosa di accaduto e quindi di vero. È questo il caso di una nota apposta alla prima edizione inglese dell'altro capolavoro di Melville, *White Jacket*.

Nota. Nell'anno 1843 mi imbarcai come marinaio semplice a bordo di una fregata della marina degli Stati Uniti che si trovava in un porto dell'Oceano Pacifico. Dopo essere rimasto a bordo di questa fregata per più di un anno, fui dimesso dal servizio non appena tornati in patria. Le mie osservazioni ed esperienze nella marina militare sono alla base di questo libro.⁴⁵

Di solito, dunque, un autore fa sì che il suo pubblico *riconosca* il genere che sta leggendo. Per quanto il libro possa assumere una forma mista (un romanzo che richiama vicende reali o un report in stile letterario), il lettore *dovrebbe* sapere se si sta muovendo in una realtà di carta o nell'ombreggiatura su carta della realtà.⁴⁶ Si tratta di una garanzia per entrambi, l'autore e il suo pubblico. Il primo sarà giudicato dal tribunale che preferisce (la letteratura o la sfera della cronaca o del saggismo) e il secondo potrà giudicare di conseguenza. In tutti i casi misti o ambigui, il lettore deve ricorrere naturalmente a una domanda relativa allo stile o forma della scrittura ("Sta l'autore mirando a una qualche poetica autonoma?"), ma, qualora la forma non decida, il patto implicito gli fornisce qualche indizio. In ultima analisi, si tratta di stabilire se il testo propenda per la mimesi, quell'imitazione "falsificante" della realtà che insospettì Platone (nonché Aristotele, nella *Poetica*),⁴⁷ per la diegesi, «cioè per qualche tipo di dossografia o reportage, o per entrambe. Secondo la formula classica di Platone:

Ascolta: tutto ciò che raccontano i mitologi e poeti non è altro che *narrazione* [*diegesis*] di fatti, che possono essere presenti, passati o futuri [...] E ciò si può fare in tre modi: per mezzo di una narrazione semplice [*haple diegesis*], o attraverso una narrazione imitativa [dià *miméseôs gignoméne*] o, infine, in forma mista dell'una e dell'altra insieme [*di'amphotérón*]⁴⁸.

Tornando a *Gomorra*, la mia ipotesi è che, fin dal contenitore esterno e dalle sue finestre aperte sull'interno del testo (copertine e relative immagini, il risvolto ecc.), il libro sia stato costruito non come mera *fiction* (mimesi nella forma di un romanzo che ha certi protagonisti d'invenzione sullo sfondo del crimine), e nemmeno *docufiction* (una storia vera e "scrupolosamente documentata" ecc., anche se romanzata), bensì come *docu/fiction*, ovvero narrazione "a piega", in cui finzione letteraria funzione documentaria si implicano, a ogni pagina, direi a ogni riga. In breve, *fiction* e *docufiction*. Con *costruito* non intendo alcun complotto redazionale; ma definisco semplicemente il dispositivo *Gomorra*, una macchina-di-scrittura che produce un certo effetto di verità.⁴⁹

E quale tipo di verità? La messa in scena di un dispositivo narrativo a

tre prime persone si basa su una sorta di dichiarazione giurata che richiede un atto di fede ("Racconto la verità, credimi sulla parola!"), che vincola il lettore proprio in virtù dell' ambivalenza della narrazione. A ogni pagina, la realtà romanzesca è romanzo della realtà e viceversa. Se ci si interroga sul verità del racconto, ci si dirà che stiamo leggendo un romanzo. Ma se si solleva il problema della scrittura romanzesca, si risponderà che conta soprattutto la realtà raccontata. A me sembra un puro e semplice *doublé bind*, un laccio per i lettori e, come mostrerò subito, anche per certi critici.

La forza della parola

Nel saggio *Le quattro forze di "Gomorra"* di Carla Benedetti si trova un'appassionata sottoscrizione della verità del libro. Curiosamente, gli argomenti non sono lontani dai miei, ma di segno esattamente opposto. Quello che per me è un patto *ambivalente* proposto da Saviano ai lettori (questa non è *fiction*, né *docufiction*, ma entrambe le cose, *docu/fiction*), per Benedetti è *forza* che può essere definita in quattro enunciati. Il primo è l'"intimità":

"Ciò che io Roberto Saviano ti sto raccontando non è solo il frutto di un'inchiesta, ma anche quello che ho vissuto e di cui porto tracce profonde dentro di me, essendo nato e cresciuto in questo ambiente".⁵⁰

Ovvero un meccanismo di "intimità di Saviano con il territorio" che innesca la nostra immedesimazione nello scrittore (Benedetti non entra nella questione dei diversi io e ne deduco che per lei siano la stessa cosa). Il secondo enunciato è la "ribellione".

"Per il fatto stesso di intraprendere questo racconto chi scrive si è sottratto alle leggi di quell'ambiente. Il mio atto di parola è infatti per me rischioso, e potrei pagarne le conseguenze".

Un dettaglio: il testo di Benedetti è del maggio 2008, quando i rischi corsi da Saviano erano ampiamente noti. Ma il libro *Gomorra* era stato pubblicato nei primi mesi del 2006 e, fino al settembre dello stesso anno (quando Saviano denuncia pubblicamente i camorristi a Casal di Principe, esercitando secondo alcuni la *parrhesia*), il rischio era potenziale, non in atto.⁵¹ Non è un dettaglio da poco, perché significa che la ribellione rischiosa non era intrinseca nel "racconto", ma in un atto pubblico compiuto Saviano *dopo* la pubblicazione del libro. Con ciò non si misconoscono i rischi corsi da Saviano, ma semplicemente non li si deduce ex post dalla narrazione.

Il terzo enunciato, la necessità della parola, è solo una specificazione del secondo, infatti Benedetti lo definisce "implicito" nel precedente:

"Nonostante il rischio, ho scelto di raccontare invece di tacere[...] perché ciò che racconto *doveva* essere detto." Quindi, qui sarebbe in gioco una scelta *etica*: in altri termini, Saviano ha obbedito a una sorta di dovere o imperativo. Infine, il quarto enunciato è la "parola conquistata". Nel testo di Benedetti, non è formulato chiaramente, ma dovrebbe avere a che fare

con l'abbandono delle convenzioni di genere:

Chi scrive un *noir* (o sceglie un qualsiasi altro genere fortemente convenzionale) non ha bisogno di legittimare la propria parola. Pensa già a tutto il genere. Ti dà l'invito e il costume per intervenire al ballo, dopo di che tu potrai essere più o meno bravo, ma non avrai bisogno di spiegare a nessuno perché sei lì. Ma questa legittimità di parola concessa per convenzione, invece che conquistata, ha ovviamente una contro-partita. Se resti in questa fascia "convenzionata" il tutto di parola non potrà essere percepito come qualcosa di significativo in sé, come una ribellione o una sfida. Ogni scrittura di genere in effetti si porta dietro il limite di un patto di lettura altamente convenzionalizzato, in cui la posizione di chi parla non è in gioco, non è problematica, ma è anche in larga parte resa inerte.⁵²

In altre parole, scegliendo di scrivere non un romanzo (magari *noir*) o un reportage, ma qualcosa che non è né l'uno né l'altro, o forse tutt'e due, e quindi un testo non soggetto alle convenzioni, Saviano avrebbe pronunciato una parola autentica (cioè vera) la quale, proprio per questo, avrebbe la forza di convincere, cioè di essere creduta. Per Benedetti *Gomorra* sarebbe un testo di natura *illocutiva*, e quindi dotato di forza pratica. Date le premesse indicate sopra (gli enunciati relativi alle quattro forze), il senso del libro di Saviano potrebbe essere condensato nell'affermazione "Io vi dico, correndo i miei rischi, che la camorra è così e così" (illocuzione), al che il pubblico risponde: "Sì, è così" (perlocuzione). Benedetti è libera di aderire all'intimazione di Saviano ("il mio libro ha la forza della verità morale perché l'ho scritto correndo dei rischi ecc.", e viceversa: "io corro dei rischi perché ho scritto la verità"). Ma mi sia permesso notare che, trattandosi di una tautologia basata sulla parola dell'autore (e degli altri due io), qui siamo *davanti a un atto di fede*, non a un semplice (o complesso) atto linguistico. E dunque liberi tutti di crederci o no.

A me un'idea di letteratura basata sull'adesione al punto di vista di un autore che *pretende* di essere creduto ed è garantito dalla sua parola, e solo da quella, non piace per niente. Anche perché, se prendessimo sul serio gli argomenti di Benedetti, qualsiasi manifestazione letteraria non convenzionale ancorata alla parola dell'autore diverrebbe un atto veritativo socialmente vincolante - insomma, manipolazione e non illocuzione. Qualcosa che piacerà molto agli scrittori che vogliono seguaci più che lettori (e qui vedo proprio le radici del savianismo), ma che non presuppone esattamente un pubblico dotato di senso critico. La mia idea di letteratura è differente: che lo scrittore rispetti i generi o li rimescoli, se ne è capace, la sua onestà consiste proprio nello stabilire una distanza con i lettori, affinché questi siano capaci di *giudicare*.

Identificazioni

Sappiamo fin da Auerbach che la "realtà" della letteratura è tale solo in virtù della rappresentazione dell'autore.⁵³ Sprofondati nella lettura, pensiamo di essere immersi in qualcosa di reale e invece viaggiamo in una *rap-presentazione* soggettiva. Questo era chiarissimo già a Montaigne: "Io non posso fissare il mio oggetto. Esso procede incerto e vacillante, per una na-

turale ebbrezza. Io lo prendo in questo punto, com'è, nell'istante in cui mi interesso a lui. Non descrivo l'essere."⁵⁴ Non diversamente, un critico contemporaneo sottolinea come nel Novecento la *verità* della parola letteraria divenga in un certo senso un'utopia:

Teca o reliquiario dell'indicibile, "linguaggio che nessuno parla", "trasparenza reciproca dell'origine e della, morte", palestra degli agonistici esercizi di una parola che si espone nella sua tragica e libera esistenza, la letteratura è arrivata così a dire nel corso del secolo: "Non rappresento più, sono; non significo, presento" (Blanchot).⁵⁵

Montaigne, da parte sua, indica indirettamente una prospettiva morale agli scrittori: "Ricordatevi che non state descrivendo l'essere, ma scrivendo una sua incerta rappresentazione...". È anche un *caveat* per i lettori: "Sappiate di viaggiare nell'ebbrezza della rappresentazione". Il sospetto aristotelico da cui il romanzo è sempre stato circondato può attenuarsi, sino a scomparire, se il suo carattere mimetico è *francamente* dichiarato e presente al lettore.⁵⁶ Molti equivoci sulla scrittura romanzesca ci sarebbero risparmiati, se l'autore non si baloccasse un po' troppo sul confine tra realtà e rappresentazione, tra verità oggettiva e finzione. Ed ecco, una recensione di *Gomorra* che rappresenta, è il caso di dire, un'antologia di equivoci.

È un punto di vista [quello dell'io narrante di Gomorra] straniato e *fermo* al tempo stesso ("fermo" nel senso di fermezza, coerenza, dirittura morale). "Io" raccoglie e fonde le parole e i sentimenti di una comunità, tante persone hanno plasmato - da campi opposti, nel bene e nel male - la materia narrata. Quella di *Gomorra* è una voce collettiva che cerca di "carburare lo stomaco dell'anima", è il coro un po' sgangherato di chi, nella terra in cui il capitale esercita un dominio senza mediazioni, ancora a una "radice a fittone" il coraggio di guardare in faccia quel potere. "Io" è la comunità aperta di chi sceglie "Cristo, Buddha, l'impegno civile, la morale, il marxismo, l'orgoglio, l'anarchismo, la lotta al crimine, la pulizia, la rabbia costante e perenne, il meridionalismo. Qualcosa." [...] "Io" è l'autore e testimone oculare, senz'ombra di dubbio. Altre volte Saviano si immedesima e dà dell'io a qualcun altro di cui non svela il nome (amico, giornalista, poliziotto, magistrato). Altre volte ancora s'inserisce a metà o alla fine di una storia per darle un urto, inclinarla o rovesciarla, spingerla contro il lettore. Ecoci, seguiamo un personaggio un po' a distanza, nascosti, e a un certo punto arriva di taglio un "mi disse quando lo incontrai" (o qualcosa del genere). È uno zoom violento sul personaggio. Quest'ultimo si rivolge a Saviano, e grazie all'io narrante *Saviano siamo noi*.⁵⁷

C'è proprio di tutto: stomaci carburati, radici a fittone⁵⁸, la fermezza morale, la comunità, il coraggio di guardare in faccia il potere, Cristo e Budda, il narratore come testimone oculare e persino l'andirvieni del narratore tra il suo io e quello degli altri, compreso il nostro ("Saviano siamo noi"). Dove sono gli equivoci? Se ne possono citare parecchi, a partire dall'incrollabile certezza con cui il recensore citato crede alla qualità di testimone oculare di Saviano ("senz'ombra di dubbio"). E non parliamo della folla di luoghi comuni sui valori "comunitari", dal marxismo al meridionalismo, che ritraggono perfettamente un lettore ideale di *Gomorra*.⁵⁹ Ma l'equivoco principale è quell'io narrante che saltella qua e là a suo piacimento: talvolta parla a nome di singoli altri, a cui non dà il nome, talvolta

a nome della comunità. Certe volte è proprio lui, ma non sempre in primo piano. Segue le faccende un po' da lontano, poi decide di zoomare, scende in pista e dà una spintarella alla storia. Così entra in scena, ci tira dentro e ci fa immedesimare nei personaggi.

In effetti, questa rassegna delle capriole dell'io narrante rende bene l'andamento narrativo del libro. E allora dove sta l'equivoco? Nel fatto che il recensore non sospetta che le capriole avvengono nella rappresentazione, non nella realtà rappresentata (il mondo corrusco della camorra in cui l'autore sarebbe coinvolto prima persona ecc.). L'io saltella tra le pagine e si fa credere che viaggi tra la camorra e noi. "Ma non può che spostarsi tra le pagine, dato che parliamo di un libro", osserverà qualcuno spazientito dai miei distinguo: "Non l'hai appena detto tu che l'io narrante si muove nell'ebbrezza della rappresentazione? Eh sì, ma allora perché credere alla testimonianza oculare? Perché convocare tutte quelle ombre anonime ma *reali*, o supposte tali, come poliziotti, giornalisti e magistrati? Perché alludere a un fondo comunitario, al coro dei giusti, come se l'io narrante gli desse voce? Perché quest'ultimo, mentre filma a suo piacimento in primo piano o in campo lungo, in soggettiva o in semi-soggettiva, facendo capriole a ogni paia, ci fa credere di essere un testimone oculare, mentre è lo sceneggiatore e il regista - e non potrebbe essere altrimenti - di una rappresentazione?

Per chiarire la questione dobbiamo tornare alla nozione di io narrante. Costui può avere o no un ruolo nell'universo di ciò che narra. Se ce l'ha diremo con una certa pedanteria post-platonica che è infradiegetico, altrimenti extradiegetico.⁶⁰ Noi sappiamo già che l'io narrante, in *Gomorra*, è infradiegetico, perché non solo narra in prima persona, ma questa è *dentro* le vicende narrate (a e il vero, *Gomorra* è anche indirettamente, anzi anonimamente, una narrazione metadiegetica, perché riporta racconti di altri, non meglio specificati). Ma dire che l'io narrante di *Gomorra* è infradiegetico non gli rende giustizia. Scompaginando sicurezze della narratologia, *Gomorra* è un libro in cui infradiegesi e extradiegesi si alternano secondo il ghiribizzo dell'autore. La prima riga farebbe pensare che l'io narrante se ne stia fuori, nascondendosi dietro l'autore: "Il container dondolava mentre la gru lo spostava sulla nave"⁶¹, ma poche righe sotto entra in scena il noto gruista e insieme a lui, sommessamente, l'io interno alla storia ("Quando il gruista del porto *mi* raccontò la cosa..."). Seguono informazioni di livello misto ("Tutto quello che esiste passa di qui", in cui l'io narrante fa capolino nel deittico "qui")⁶² e altre decisamente extradiegetiche ("Nel porto di Napoli opera il più grande armatore cinese...").⁶³ Poi, a un certo punto, l'io narrante prende coraggio, esce dall'ombra e si fa largo nella storia ("Mi perdo sempre al molo", "La prima volta che ho visto attraccare una nave cinese...").⁶⁴ Dal punto di vista dei livelli narrativi, il libro è tutto così.

La novità di *Gomorra*, ci informa il recensore citato, starebbe nel fatto che molteplici io (gli attori sociali in cerca di un qualcosa per cui valga la

pena vivere, noi lettori ecc.) sono coinvolti nel testo, insomma che l'infradiegesi abbraccia più soggetti narranti (e anche leggenti).⁶⁵ Ora, a me non sembra proprio una grande novità.⁶⁶ Innumerevoli romanzi d'avanguardia, sperimentali, post-moderni ecc. mettono in scena giochi diegetici infinitamente più complessi, funambolici. A parte lo scontato Borges, mi vengono in mente *Fuoco pallido* di Nabokov (qualcosa da far girare la testa) e, su un piano di minore complessità, la concatenazione metadiegetica del *Manoscritto trovato a Saragozza* di Potocki (oltre che del capostipite ineguagliato di questo genere di narrazione, *Le mille e una notte*)⁶⁷, ma non c'è bisogno nemmeno di andare in posti così esotici: cinquant'anni fa, Leo Spitzer ha individuato nei *Malavoglia* di Verga la capacità camaleontica del narratore di dar voce al discorso vissuto (*erlebte Rede*) di una pluralità di personaggi che, senza essere propriamente io narranti, si comportano come tali.⁶⁸

Ricordiamoci però che l'io narrante di *Gomorra* non è una semplice istanza testuale, un attante. Dietro di lui ci sono ovviamente il nome dell'autore e soprattutto il Saviano *reale*, quello che indaga sulla camorra. Di conseguenza, è questo io che si fonde con gli altri io (e con i nostri di lettori), al punto che tutti questi io sono lui ("Saviano siamo noi"). Ed ecco allora la vera novità di *Gomorra*: apparentemente l'io narrante è un po' timido; in realtà, che operi nell'infradiegesi o nell'extradiegesi, *rimanda sempre al suo doppio reale*. L'indagatore della camorra, e cioè Saviano in carne e ossa, è il vero eroe del libro.

La parola "eroe" vuol dire due cose: in letteratura, protagonista di una narrazione e, nel discorso comune, essere eccezionale che combatte qualche tipo di nequizia. Ovviamente le due accezioni non coincidono sempre: l'infelice Madame Bovary è l'eroina dell'omonimo romanzo, ma non è propriamente eroica. In *Gomorra*, invece, il protagonista della narrazione rimanda all'eroe Saviano, il viaggiatore nelle efferatezze della camorra, "sempre coinvolto in prima persona". Ma di che tipo di eroe si tratta? Apparentemente, non onnisciente, né debordante. Infatti, l'io narrante non solo "indaga" i mondi della camorra, e quindi - come ci informa lui stesso - va avanti e indietro in Vespa alla ricerca di informazioni, ma così facendo riporta storie e discorsi di altri. Dove incontriamo un personaggio del genere? Nei gialli o nei *noir*. Ma non in quelli alla Agatha Christie (o genere "delitto nella stanza chiusa dall'interno") - in cui il narratore, infra o extradiegetico che sia, ci accompagna alla ricerca di una verità nascosta e insieme consequenziale, logicamente implacabile - bensì in quelli giallo-neri, tipo *private eye* o *polar* contemporaneo, in cui la verità è soprattutto sociale, morale, contestuale, d'atmosfera. In questi, l'eroe (sia io narrante o no) è solitamente incerto sul suo ruolo, apparentemente scettico, disincantato, ma in realtà dotato di temperamento romantico e moralità incrollabile (il Philip Marlowe di Raymond Chandler); oppure, un funzionario che ne ha viste tante, decifratore di ambienti e di psicologie più che di enigmi (l'ispettore Maigret); o, al limite, un essere schizoide, mezzo angelo e mez-

zo demonio, ossessionato da orrendi crimini irrisolti e che tali resteranno (i poliziotti dei primi romanzi di James Ellroy).⁶⁹ Che cosa hanno in comune costoro (insieme a tutti i loro epigoni che riempiono le edicole delle stazioni)? Che sono scetticamente, saggiamente o disperatamente *umani*. Non genietti come Monsieur Dupin di Poe o superuomini *blasé* con qualche debolezza chimica (Sherlock Holmes), ma gente come noi, benché specializzata in efferatezze. Viaggiatori, in nostro nome, dall'altra parte. Non onniscienti, all'inizio, ma, alla fine, provvisti di un sapere dell'ombra, che ci restituiscono. Protagonisti ed eroi più o meno fragili.

Tale è il narratore di *Gomorra*, nelle sue tre persone. Naturalmente, egli innova rispetto ai suoi modelli. Siamo a Napoli, non a Los Angeles. Gira in motorino, non in Chevrolet o macchine della polizia. È disarmato e spalancando gli occhi, i nostri occhi, sull'orrore. Indagando, conosce e finisce per sapere. Ma occupa la scena anche quando apparentemente si tira indietro. Un'apparizione qua, una là. Una spintarella alla storia qua e una là. Come definire un eroe di tal fatta? Apparentemente, si tratta di un *deus ex machina* modesto, discreto. Ma c'è nulla di più immodesto di questa discrezione? Nulla di più forte di un eroismo così fragile? Nulla di più super-umano di questo giovane uomo che attraversa le porte del giorno e della notte, armato soltanto - cito un altro recensore - del giubbotto anti-proiettile della sua fermezza morale?

Apparentemente, dunque, il nostro Philip Marlowe partenopeo ci prende per mano e ci conduce, con tutte le sue umanissime titubanze, negli inferi della camorra. Ma proprio in virtù dei giochi narrativi che entusiasmano i nuovi critici (io molteplici, pretesa etica di verità, sovrapposizione di romanziere e reporter, di testimone e attore e così via), egli rimanda essenzialmente a se stesso. Se la camorra è l'oggetto di sfondo, Saviano (uno e trino) è il vero protagonista di *Gomorra*.

Misteri di Napoli 1: i cinesi

Nel primo capitolo ("Il porto"), l'io narrante apprende dal gruista un episodio letteralmente agghiacciante: i portelloni di un container sospeso in aria si aprono di colpo rovesciando sul molo cadaveri congelati di cinesi, con conseguente spaccamento di crani. È un incipit sensazionale, un pugno nello stomaco del lettore, questa immagine dei cinesi che "a decine" vengono giù come merluzzi:

Uscivano dal container uomini e donne. Anche qualche ragazzo. Morti. Congelati, tutti raccolti, l'uno sull'altro. In fila, stipati come aringhe in scatola. Erano i cinesi che non muoiono mai. Gli eterni che si passano i documenti l'uno con l'altro. [...] Avevano tutti messo da parte i soldi per farsi seppellire nella loro città in Cina. Si facevano trattenere una percentuale dal salario, in cambio avevano garantito un viaggio di ritorno. Uno spazio in un container e un buco in qualche pezzo di terra cinese. Quando il gruista del porto mi raccontò la cosa, si mise le mani in faccia e continuava a guardarmi attraverso lo spazio tra le dita.⁷⁰

Ho un'ipotesi sullo sguardo infradito del gruista. Non è orrore quello

che vuole comunicare all'io narrante. Secondo me, se mai un gruista o chi per lui ha raccontato questa favola a Saviano, lo guardava di sottocchi per vedere se la beveva. La storia dei "cinesi che non muoiono mai" è la più classica delle panzane, la leggenda metropolitana perfetta, pari, per restare in tema di stranieri, a quella degli zingari che rubano i bambini o all'altra, che furoreggiava una ventina d'anni fa, dei cocodrilli mutanti nelle fogne di Chicago. L'associazione dei cinesi in Italia ha giustamente protestato contro questa caricatura priva di fondamenti in un libro "scrupolosamente documentato",⁷¹ senza, a quanto ne so, che Saviano si sia degnato di rispondere, per non parlare dei lettori che scommettono "senz'ombra di dubbio" sulla sua qualità di "testimone oculare". Ma, che diamine, *Gomorra* è un libro di "letteratura", che conteranno mai questi dettagli?⁷²

E, trattandosi di letteratura, l'io narrante può entrare in scena quando gli pare, senza diffondersi sugli antefatti. Egli ci informa discretamente di cominciare a frequentare il porto di Napoli, non solo per "mangiare il pesce"⁷³, ma per lavorare. Perché lo faccia non si sa (bisogno di denaro, inchiesta, curiosità, avventura?). In ogni caso, proprio per il mistero che ne avvolge le motivazioni, riassume una genealogia di eroi portuali: dai reietti delle isole di Conrad e Jack London, passando per Genet di *Diario di un ladro*, sino al marinaio di *La nave morta* di Traven.⁷⁴ Una sensazione di già letto, rafforzata dal fatto che l'io narrante incontra per primi, proprio come se fosse Lord Jim, i *coolies* contemporanei, i cinesi, tra cui va a vivere. Ed ecco apparire il loro boss, Xian, detto Nino:

La voce di Xian non si interrompeva mai. La sua lingua veniva sparata fuori dai denti come una mitraglietta. Parlava senza neanche prendere respiro dalle narici, come in un'apnea di parole. E poi le flatulenze dei suoi guardaspalle che saturavano la casa di un odore dolciastro avevano appestato anche la mia stanza. Non era solo la puzza a disgustare ma anche le immagini che quella puzza ti sprigionava in mente. Involontariamente in putrefazione nei loro stomaci e riso alla cantonese macerato nei succhi gastrici. Gli altri inquilini erano abituati. Chiusa la porta non esisteva che il loro sonno. Per me non esisteva che quello che stava accadendo oltre la mia porta. Così mi piazzai in cucina. Spazio comune. E quindi anche in parte mio. O così avrebbe dovuto essere. Xian smise di parlare e iniziò a cucinare. Friggeva del pollo.⁷⁵

Ho citato il passo perché esemplare dello stile di *Gomorra*: un periodare a singhiozzo, il cui ritmo spezzato genera ovviamente un senso di attesa, una sorta di ansia, senza che questa porti a un qualsiasi scioglimento o rivelazione. Così, poche righe dopo quelle citate, l'io narrante chiede a Xian - mentre il pollo continua a sfrigolare tra i miasmi - qualcosa sulle Triadi, le mitiche mafie cinesi. "Euro, dollaro, yuan. Ecco la mia triade", risponde evasivamente Xian.⁷⁶ *Exeunt* le Triadi, di cui non sentiremo più parlare. Apparentemente, l'io narrante vuol saperne di più su questa storia delle mafie cinesi, al che Xian se ne esce a mo' di risposta con una perla di saggezza: "L'economia ha un sopra e un sotto. Noi siamo entrati sotto e usciamo sopra"⁷⁷ Che significa? Forse che in Italia c'è una vasta economia sommersa in cui si muovono anche i cinesi? Se è così, c'era proprio bisogno di

farcelo dire da Xian?

In realtà, nel primo capitolo, il lettore non ha appreso granché, se non che nel porto di Napoli arrivano merci di ogni tipo, legali o illegali, che i cinesi vivono stipati come sardine puzzolenti, e che Xian ha un ruolo in queste faccende. Stop per ciò che riguarda i cinesi. Ma se le conoscenze del lettore sono esattamente quelle che poteva avere prima di leggere il capitolo (con l'aggiunta di una leggenda metropolitana), il suo olfatto è saturo di cattivi odori (flatulenze, puzze appestanti, esalazioni di frittura), e la sua immaginazione è stata condotta a zoomare nelle viscere dei cinesi - come in quei film di fantascienza in cui un sommergibile miniaturizzato viene spedito a esplorare il corpo di un paziente. D'altronde, in queste prime pagine (come in tutto il libro), le immagini sono ampiamente tratte dal vocabolario gastroenterico:

Il porto è staccato dalla città. Un'appendice infetta mai degenerata in peritonite, sempre conservata nell'addome della costa. [...] Le navi scaricano le loro latrine, puliscono stive lasciando colare la schiuma gialla in acqua, i motoscafi e i panfili spurgano motori e rassettano raccogliendo tutto nella pattumiera marina. E tutto si raccoglie sulla costa, prima come massa molliccia e poi crosta dura. Il sole accende il miraggio di mostrare un mare fatto d'acqua. In realtà la superficie del golfo somiglia alla lucentezza dei sacchetti della spazzatura. Quelli neri.⁷⁸

Si potrebbero fare diverse osservazioni sulla genealogia molto libresca e *maudite*, e assai poco *naïve* e testimoniale, di questo tipo di scrittura (Céline-Genet-Malaparte-Pasolini- Moresco...). Nonché sulle conseguenti immagini ventrali o scatologiche. Comunque, se uno scrittore fa echeggiare chi gli pare nella scelta di lessico e immagini, è anche vero che raramente uno stile è estraneo a una prospettiva morale.

Scegliendo di descrivere il porto come una cloaca indifferenziata in cui galleggiano merci varie, scarichi di sentine, cinesi morti e congelati o vivi, con relative flatulenze e deiezioni, l'autore di *Gomorra* ci trasmette un disgusto in virtù del quale una certa umanità è vista alla stregua di materiale fecale. Non le merci globalizzate, ovvero la merda cinese, sono al centro del primo capitolo, ma i cinesi di merda.⁷⁹

I misteri di Napoli II: Pasquale

Definito il ruolo dei cinesi nell'economia globale, l'io narrante parte alla scoperta delle attività industriali della camorra. Lunghi inserti descrittivi, che potremmo includere nel genere reportage in campo lungo, si alternano a interventi dell'io narrante, il quale incontra svariati personaggi. Dopo Xian detto Nino, il cinese elusivo, ecco comparire Pasquale il quale, benché napoletanissimo, lavora come sarto per i cinesi, a cui insegna l'arte del taglio e del cucito. Questa collaborazione del nativo con il nemico è ovviamente pericolosa e quindi Pasquale, quando va a lavorare, è costretto a nascondersi nel cofano di un'automobile:

Alla guida si mise una specie di Minotauro. Era uscito dall'auto di Pasquale e sem-

brava sapesse a memoria cosa fare. Fece marcia indietro, uscì dal cancello, e prima di immettersi nella strada cacciò una pistola. Una semiautomatica. Scarrellò e se la mise tra le gambe. Io non fiatai...⁸⁰

Vorremmo sapere di più di questo autista con tanto di nome mitologico, che si limita a spiegare all'io narrante i rischi dell'impresa, ma purtroppo sparisce dalla vicenda e non ne sentiremo più parlare. E tuttavia, resta un quesito: perché chiamarlo con il nome del figlio taurino di Pasifae, invece, che so, di Gennaro o Ciro? Io ho un'ipotesi. Essendo chiaramente un criminale, è un bipede dall'apparenza umana, ma ha testa, zoccoli e coda di toro, e ovviamente è posseduto da istinti animali. Benché il Minotauro spieghi che tenere la pistola tra le cosce, invece che sul cruscotto, permette di impugnare rapidamente l'arma,⁸¹ non si sfugge alla sensazione che la "semiautomatica" sia il prolungamento inguinale della sua natura semi-be-stiale.

D'altronde in *Gomorra* i criminali sono spesso descritti come animali: del camorrista Gennaro Licciardi soprannominato "a scigna" si dice che "fisicamente somigliava davvero a un gorilla o un orango"⁸². Uno ha invece faccia di lupo,⁸³ mentre altri - lo vedremo tra poco - non sono che insetti.

Comunque sia, l'io narrante lega con Pasquale e comincia a frequentare casa sua, mentre i bambini, "attivi ma mai frenetici" corrono per casa "scalzi"⁸⁴ - ecco il tocco caratteristico di una vita familiare povera ma serena. E ora assistiamo alla comparsa, nientemeno, di Angelina Jolie. Il televisore è acceso e Pasquale resta senza parole:

In Tv Angelina Jolie calpestava la passerella della notte degli Oscar indossando un completo di raso bianco, bellissimo. Uno di quelli su misura, uno di quelli che gli stilisti italiani, contendendoselo, offrivano alle star. Quel vestito l'aveva cucito Pasquale in una fabbrica in nero ad Arzano. Gli avevano solo detto "Questo va in America"... Nessuno avrebbe creduto a una cosa del genere. La notte degli Oscar, Angelina Jolie indossava un vestito fatto ad Arzano, da Pasquale. Il massimo e il minimo. Milioni di dollari e seicento Euro al mese.⁸⁵

Sarà una storia vera? In effetti, nel 2004 la famosa attrice portava un vestito lungo di raso bianco - benché con le spalle nude e non "a giacca", come si dice a pagina 46 di *Gomorra* [...] ma che importanza ha? Ci stavamo dimenticando che questo non è un banale reportage ma un esempio di *docu/fiction*. Ed essendo la fiction l'altra faccia della "verità", la narrazione è al servizio della morale, in questo caso della denuncia dell'ingiustizia abissale patita da Pasquale. E mentre quest'ultimo, visibilmente scosso, esce di casa senza nemmeno chiudere la porta, la moglie Luisa scoppia a piangere.

Il pianto di Luisa mi sembrò anch'esso un giudizio sul governo e sulla storia. Non uno sfogo. Non un dispiacere per una soddisfazione non celebrata. Mi è sembrato un capitolo emendato del *Capitale* di Marx, un paragrafo della *Ricchezza delle nazioni* di Adam Smith, un capoverso della *Teoria generale dell'occupazione* di John Maynard Keynes, una nota dell'*Etica protestante e lo spirito del capitalismo* di Max Weber.⁸⁶ Una pagina aggiunta o sottratta. Dimenticata di scrivere o forse scritta continuamente ma

non nello spazio di una pagina. Non era un atto disperato ma un'analisi. Severa, dettagliata, precisa, argomentata.⁸⁷

Lo ammetto. A rischio di apparire cinico, devo confessare che il pianto di Luisa - questa "pagina scritta continuamente ma non nello spazio di una pagina" - non mi sembra per nulla commovente, ma semplicemente comico, commentato com'è dalla confusa reminiscenza di un remoto esame di storia delle dottrine economiche, in cui avrebbero potuto trovar posto anche *Business Cycles* di Joseph Schumpeter e *La filosofia del denaro* di Georg Simmel, per non parlare di *Impero* di Negri e Hardt e così via. In realtà, si tratta di populismo, del tipo "i poveri sono il sale della terra" o "lo sguardo degli ultimi smaschera il potere", che avrebbe fatto sghignazzare Marx e aggrottare le sopracciglia, per un istante, agli altri esponenti della tetra scienza. Ma ancora una volta, ci dimentichiamo che *Gomorra* è anche letteratura...

E come in ogni vicenda letteraria, c'è una specie di trama e i personaggi cambiano pelle. Per dispetto, rabbia o in seguito a un'analisi "severa, precisa, dettagliata, argomentata"⁸⁸, Pasquale smette di tagliare e cucire e va a fare il camionista: "Il miglior sarto della terra guidava i camion della camorra tra Secondigliano e il lago di Garda". Ma contemplando in un ritaglio di giornale il suo "capolavoro", Pasquale -chissà perché - è felice, "Una felicità rabbiosa. Ma questo non lo saprà mai nessuno".⁸⁹ Oddio, noi lo vediamo a sapere mentre leggiamo le righe citate, ma questo non conta perché, si sa, in letteratura tutto è possibile.

I misteri di Napoli III: l'io narrante come testimone oculare

Si è dunque visto che l'io narrante trapassa senza difficoltà dall'extradiegesi più o meno saggistica (carrellate sull'economia globale e criminale alternate a riflessioni filosofico-economiche) all'infradiegesi. In altri termini, l'io narrante chiama in causa il Saviano reale o esistenziale, quello che ha indagato dal vivo i mondi camorristi. Come ho già detto, chiedersi se davvero Saviano ha fatto quello che si dice nel libro (è stato in certi posti, ha assistito a certi eventi, ha parlato con certe persone) non ha senso perché, data la sua natura di ircocervo narrativo (docu/fiction), il libro espone una verità letteraria e morale e non una strettamente empirica (nella terminologia di Tolstoj, *pravda* e non *istina*).⁹⁰ E tuttavia, dato che si allude a cose esistenti o possibili, c'è un problema di *verosimiglianza*. Non dobbiamo chiederci, insomma, se ciò che racconta Saviano in prima persona sia banalmente vero, ma *verosimile*, se cioè sia adeguato alla conoscenza morale della camorra.

La risposta al quesito non può che essere duplice. Se nei capitoli per così dire saggistici tutto è verosimile e persino "vero" (la presenza della camorra nell'industria tessile, l'espansione estera, lo spaccio, l'ascesa del clan Di Lauro ecc. ecc.),⁹¹ così non è - lo vedremo subito - per le ripetute entrate in scena dell'io narrante. Se si trattasse di un'inchiesta giornalistica o di un saggio etnografico, chiunque avrebbe il dovere di esigere le "prove". Poiché

siamo però dal lato *fictional* della *docu/fiction*, non ci porremo il problema delle prove, ma della qualità della parola scritta e, inevitabilmente, della sua verosimiglianza letteraria - che in definitiva è una questione di buon senso.⁹²

"Frequentavo Secondigliano da tempo [...] Giravo nell'area nord di Napoli in Vespa."⁹³, ci informa l'io narrante. Prendiamo per buona questa dichiarazione. Ma perché introdurre, dopo pagine e pagine di resoconto "oggettivo" sulla camorra, l'infradiegesi? Un indizio è contenuto nella pagina che segue:

La mia faccia era diventata conosciuta con il tempo, una conoscenza che per le sentinelle del clan, i pali, significava valore neutro. In un territorio controllato a vista ogni secondo v'è un valore negativo -poliziotti, carabinieri, infiltrati di famiglie rivali - e un valore positivo, gli acquirenti. Tutto ciò che non è sgradito, che non è intralcio è neutro, inutile. Entrare in questa categoria significa non esistere.⁹⁴

C'è qualcosa che stride in questo passo. In italiano corrente un valore che non è positivo, né negativo è "nullo", non neutro. Ma non si tratta solo di una sciatteria sfuggita all'autore o al redattore (peraltro, di simili sciatterie il libro pullula). La non esistenza che l'io narrante pretende, in quanto "neutro", significa semplicemente che lui è sul posto (e quindi non è nullo) ma, non essendo né poliziotto, né acquirente è *invisibile* ai camorristi, benché la sua faccia sia "diventata conosciuta" (si noti il doppio e greve participio passato: ci conferma che l'io narrante a Secondigliano c'è stato *ripetutamente*, fino a farsi conoscere). L'affermazione "sul valore neutro" significa non solo che il Saviano reale è stato testimone di ciò che narra, bensì e soprattutto "non visto", il che gli consente di esserci e di guardare là, nel luogo degli eventi. In altri termini, benché compaia all'improvviso, e spesso gratuitamente, l'io narrante vede e non è visto. Un piccolo spiraglio di onniscienza.

Dal quale possiamo contemplare uno degli episodi di *Gomorra* che, al pari dell'abito di Angelina Jolie, ha acceso di più la fantasia dei lettori. È l'episodio dei Visitors, i tossicodipendenti all'ultimo stadio sui quali i camorristi testano l'eroina tagliata. È una scena molto *pulp*, che, al solito, è introdotta da una di quelle affermazioni metodologiche che a prima vista sembrano *nonsensical*, ma che, a una seconda lettura, significano qualcosa, anzi molto:

Dalle parti di Miano, poco distante da Scampia, c'era una decina di Visitors. Erano stati chiamati a raccolta. Uno spiazzo davanti ai capannoni. *C'ero finito non per caso ma con la presunzione che sentendo l'alito del reale, quello caldo, quello più vero possibile, si possa arrivare a comprendere il fondo delle cose. Non sono certo sia fondamentale osservare ed esserci per conoscere le cose, ma è fondamentale esserci perché le cose ti conoscano.* C'era un tizio vestito bene, anzi direi benissimo, con un completo bianco, una camicia bluastro, scarpe sportive nuovissime. Aprì un panno di daino sul cofano dell'automobile. Aveva dentro un po' di siringhe.⁹⁵

L'anacoluto, in *Gomorra*, non è mera costruzione frastica, è espediente

retorico essenziale, stile elevato a sistema di pensiero. Se uno non va per caso in un posto, ci va o deliberatamente o perché costretto. Non essendo costretto, Saviano ci va di proposito (ma in modo attenuato, "nella presunzione") per "comprendere" le cose. E allora perché dire che non è essenziale "esserci" per conoscere? Azzardo la risposta: l'"io narrante" vuol trasmettere sempre e comunque la sua titubanza, questa volta cognitiva, di fragile indagatore.

Dunque Saviano non ci va per caso, ma per sentire l'alito del reale "quello caldo" (trattandosi di un reale letteralmente mortifero, lo definiremmo tombale, e quindi freddo e non caldo; in ogni modo, la puzza è un tema ricorrente del libro). Quanto al fatto che l'essenziale non sia esserci per "osservare e conoscere", bensì perché "le cose ti conoscano", ammetto che in principio ho avuto difficoltà a capire la frase. Finché di colpo, proprio come il pianto di Luisa ha ricordato a Saviano antiche letture di teoria economica, a me le "cose che ti conoscono" hanno innescato vaghi ricordi filosofici. Non solo l'intimazione husserliana di "tornare alle cose stesse!", ma la *Einführung*, l'empatia, quella sorta di fusione con l'Altro mediante cui si supera, forse grazie al calore dell'alito, la fredda epistemologia positivista. Le cose ti conoscono, tu le conosci ed entrambi vi conoscete.

Segue una descrizione a forti tinte dello spietato spacciatore della camorra, "vestito benissimo, con un completo bianco",⁹⁶ che somministra la dose a un Visitor. Questo perde conoscenza, la sua ragazza cerca di aiutarlo e implora il camorrista, il quale, disgustato, le intima di stargli lontano, dopo aver cercato di rianimare il giovane dandogli dei calci con gli "stivali" (ma non erano "scarpe sportive nuovissime", come si dice a pagina 83?): "Non mi toccare che ti sparo!".⁹⁷ Il Visitor è apparentemente morto, quando la ragazza si cala i pantaloni e gli urina in faccia, al che il "Lazzaro di Miano" resuscita.⁹⁸ Ma non perdiamo di vista Saviano, che assiste impotente alla scena.

Giuro che se non fossi stato stordito dalla situazione, avrei gridato al miracolo. Invece, camminavo avanti e indietro. Lo faccio sempre quando sento di non capire, di non sapere cosa fare. Occupo spazio, nervosamente. Facendo così devo avere attirato l'attenzione. Pensavano fossi un uomo legato al tizio che stava quasi uccidendo quel ragazzo. Mi gridavano contro: "Tu... tu... volevi ammazzarlo". Non avevo fatto niente. Se non sei un tossico, sarai uno spacciatore.⁹⁹

I tossici gli corrono dietro anche se non lo raggiungono, perché sono deboli, e si limitano a tiragli dietro "schifezze varie" (sono zombi, in definitiva, e la scena ricorda film come *Il ritorno dei morti viventi* o *Grindhouse*). È curioso però come, pur essendo all'ultimo stadio della vita, o al primo della rinascita cadaverica, la loro attenzione sia stata attirata dall'io narrante, mentre il camorrista vestito di bianco non si preoccupa per nulla dell'estraneo. Cioè, Saviano è visibile agli occhi dei Visitors, ma non a quelli di un delinquente in azione che si suppone all'erta, e per di più armato: misteri della testimonianza oculare. Ed ecco ora un vero e proprio *coup de théâtre*.

Spuntò d'improvviso un camion. Dai depositi ne uscivano a decine tutte le mattine. Frenò vicino ai piedi, e sentii una voce che mi chiamava.

Era Pasquale. Aprì lo sportello e mi fece salire. Non un angelo custode che salva il suo protetto, ma piuttosto due topi che percorrono la stessa fogna e si tirano per la coda. Pasquale mi guardò con la severità di un padre che tutto aveva previsto.¹⁰⁰

Qui, lo confesso, ho riso di gusto, tanto la faccenda è inverosimile e resa in modo inconsapevolmente comico. I topi si tirano per la coda percorrendo le fogne? E che dire di Pasquale, il quale, vero e proprio *deus ex machina* (si capisce, in fondo è un camionista), viene a salvare, in quel frangente e solo in quello, l'io narrante dalla situazione imbarazzante in cui si è cacciato? Se *Gomorra* fosse un libro di pura *fiction*, qualsiasi redattore avrebbe dovuto consigliare all'autore di tagliare il passo: suvvia, Saviano, chi può prendere sul serio una storia del genere? Ma, trattandosi di *docu/fiction*, si presume che l'episodio sia davvero successo. Ecco qui, insomma, un caso perfetto di realtà romanzesca.

Ma non nel senso di Auerbach, bensì di una famosa rubrica della vecchia "Domenica del Corriere", in cui venivano presentate coincidenze impossibili, eppur spacciate per vere. Me ne ricordo una: due innamorati che vivono agli antipodi (che so, uno a New York e l'altro a Singapore) si danno appuntamento a Parigi in un certo posto. Arrivano e affittano due automobili. Si avviano al luogo del *rendez-vous*, quando a un incrocio si scontrano e, patatrac, decedono all'istante. Chissà perché, leggendo dell'arrivo salvifico di Pasquale, mi è tornata in mente questa storia.

Riassumo l'episodio dei Visitors. Saviano gira come l'uomo invisibile di H.G. Wells per le periferie di Napoli dominate dalla camorra. Va a Miano e assiste a un orribile episodio di spaccio terminale con apparente overdose, nell'indifferenza dello spacciatore vestito di bianco, nonché dell'autista di detto delinquente, che "non smette di *zompettare* sul sedile" ballando una certa musica.¹⁰¹ Mentre lo sventurato giovane agonizza, "tutti [cioè i Visitors] si allontanano *passeggiando per questo frammento di polvere*".¹⁰² Poi, evidentemente ci ripensano, perché tornano e se la prendono con l'io narrante. Ma ora, uscendo da un deposito (lì vicino, o altrove, nella sterminata periferia di Napoli, ma passando in ogni caso da Miano - guarda un po'), si materializza il camionista Pasquale, non angelo - Saviano ha cura di precisare - ma topo severo (e preveggenza), il quale si allontana con l'io narrante.

"Il buon Dio si annida nei dettagli", era solito dire Aby Warburg. Ma evidentemente in *Gomorra* i dettagli non contano, perché siamo nell'inferno della camorra e Dio non c'è.

I misteri di Napoli IV: questioni di stile

Non dimentichiamo però il "frammento di polvere". Visto che stiamo parlando di un libro "scrupolosamente documentato" che però ha ambizioni letterarie, non possiamo non dire qualcosa dello stile in cui è scritto. Ammetto che nelle questioni di stile sono un po' pedante. La padronanza

del vocabolario mi sembra il primo requisito di uno scrittore. È la precisione - ovvero l'aderenza delle parole alle cose - una delle sue massime virtù. Le cose hanno un alito, freddo o caldo che sia? I topi si tirano per la coda? La polvere è costituita da frammenti? I delinquenti "zompettano" ascoltando la musica?

E ora scelgo pressoché a caso altri esempi di stile in un campionario vastissimo. Saviano gira in Vespa e viene fermato sia dalle forze dell'ordine, sia dalle sentinelle dei clan. "Vedevi avvicinarti prima dei *motorini che ti sbirciavano* anche l'anima...".¹⁰³ Assiste alla rabbia delle donne di un quartiere durante un'azione di polizia: "Quella rabbia sa di succo gastrico".¹⁰⁴ Ricorda benissimo quando, a tredici anni, vede il suo primo morto ammazzato: infatti, quella mattina, "mi svegliai con un imbarazzo tremendo, perché dal pigiama, indossato senza mutande, *penzolava una chiara erezione non voluta*".¹⁰⁵ Va sui luoghi degli ammazzamenti, ma non per "mappare ciò che è finito", bensì per "capire [...] se c'è un sentiero, un *cunicolo scavato dal verme dell'esistenza* che possa sbucare in una soluzione...".¹⁰⁶ Poi torna a casa, ma non riesce a stare fermo: "Scesi e iniziai a correre, forte, sempre più forte, le ginocchia si torcevano, i *talloni tambureggiavano i glutei*...".¹⁰⁷ Si sente addosso una puzza indefinibile, "come di una ghiandola sopita, [...] attivata ancor prima dalla paura da una sensazione di verità",¹⁰⁸ e ciò, spiega, "dopo aver fissato una guerra di camorra nelle pupille".¹⁰⁹

Mi fermo qui, frastornato da motorini sbircianti nell'anima, rabbie gastriche, erezioni penzolanti, vermi dell'esistenza che scavano in cerca di soluzioni, talloni tambureggianti, ghiandole attivate da qualche sensazione di verità e pupille in guerra. Ma ora, dopo aver messo in fila gli esempi, mi accorgo che non si tratta tanto di sciatterie (benché quell'erezione che penzola...), quanto del ricorso, lui sì tambureggiante, a figure *retoriche* di facile impiego - a parte gli onnipresenti anacoluti, anche iperbati, ipallagi, enallagi, metonimie ecc. - che hanno in comune l'eliminazione del termine medio della comparazione e quindi evitano fastidiosi e prosaici giri di parole (i motorini sbircianti ricordano non solo la "marra paziente" dell'aratore di Pascoli¹¹⁰, ma anche le "esistenze che cantano la libertà" e i "corpi che danzano la vita" di un uomo politico e poeta già incontrato, non a caso ammiratore di Saviano).¹¹¹ Effetti retorici poetizzanti e a mio avviso di basso conio, ma per nulla ingenui - ho lo sensazione che persino il "frammento di polvere" non sia una svista, ma una reminiscenza studentesca:

I will show fear in a handful of dust.¹¹²

E le incessanti citazioni di puzze, merda, piscio, vomito, sangue versato e mestruale, sputi, succhi gastrici e muchi vari non saranno iniezioni di *Belletristik* pasoliniana in una materia così prosaica come la camorra? Grevi allusioni alla natura ctonia e ancestrale delle tragedie napoletane? Rispondo con la citazione di un episodio che devo commentare in chiave di trasfigurazione letteraria della verità fattuale, perché riguarda una persona in carne e ossa e si colloca dunque sul lato "documentario" di *Gomorra*.

È l'episodio della morte e del funerale di Annalisa Durante, "uccisa a Forcella il 24 marzo del 2004 a quattordici anni. Quattordici anni. Quattordici anni".¹¹³ Saviano si deve essere accorto di aver un po' calcato la mano con l'iterazione perché aggiunge subito: "Ripeterselo è come passarsi una spugna d'acqua gelata lungo la schiena".¹¹⁴ Ricostruzione delle ultime fasi della vita di Annalisa:

La serata calda, forse la prima serata calda di questa stagione terribilmente piovosa, Annalisa aveva deciso di trascorrerla giù al palazzo d'un'amica. Indossava un vestitino bello e suadente. Aderiva al suo corpo, teso e tonico, già abbronzato".¹¹⁵

Questo passo mi ha insospettito. A parte la consueta ipallage (un "vestitino...suadente") e l'inverosimiglianza di un'abbronzatura conquistata in una "stagione terribilmente piovosa", come fa a sapere Saviano quale vestito indossasse la ragazza? La risposta viene da una giornalista che deve conoscere bene il caso perché ha curato il diario della ragazza uccisa:¹¹⁶ Saviano non lo sa e non poteva saperlo.

È a partire da questi paragrafi che Matilde Andolfo comincia a contestare *Gomorra*. "Nella parte del libro che riguarda l'omicidio Durante" ci spiega al telefono "Saviano riferisce dei fatti che sono inventati di sana pianta e definisce la ragazza in maniera tale che l'immagine che ne risulta è denigratoria. Lui vuole fare di Annalisa un simbolo di Forcella e il ritratto che ne riporta, dalle piccole alle grandi cose, è falso. A partire dalla descrizione dei vestiti e del fisico della ragazza. Annalisa era paffutella, senza ombra di trucco. Era ancora una bambina. Quella sera, in realtà, aveva un paio di jeans con tasche gialle, una t-shirt nera e un paio di Nike Silver dorate. Era scesa per pagare delle pizze vicino a casa. Se Saviano avesse letto le carte del processo lo saprebbe. Quegli abiti sono ancora ammassati in un enorme sacco della spazzatura nascosto in casa della zia. Da allora nessuno ha mai avuto il coraggio di riaprirlo"¹¹⁷.

Se si ha voglia di approfondire i dettagli, numerosi blog discutono queste e altre rielaborazioni creative di fatti reali da parte di Saviano. Ma a me interessa altro. Esiste una letteratura che trasfigura la realtà senza tradirla e una, che non esito a definire *cattiva*, che la falsifica, quali che siano le sue intenzioni. Nell'episodio in questione, si tratta, al di là dei particolari inventati, della descrizione *stereotipata* di un ambiente. E nella *fiction* (o *docu/fiction* che sia) gli stereotipi sono i pregiudizi che uno scrittore immagina soddisfare i potenziali lettori, e che quindi scodella loro in forma scritta. Ecco la scena del funerale di Annalisa, a cui Saviano dichiara di avere assistito:

Appena il padre scoppia a piangere, tutte le donne della famiglia iniziano a urlare, a battersi, a dondolare con strilli acutissimi, appena il capofamiglia smette di piangere, tutte le donne riprendono il silenzio.¹¹⁸

E le loro figlie?

Hanno le telecamere rivolte verso di loro, i fotografi, tutti sembrano esistere per loro. Molte di queste ragazze si sposeranno tra non molto con camorristi, di alto o di infimo grado. [...] Ora però sono soltanto bambine in nero, senza dimenticare i pantaloni a vita bassa e i perizoma. *È un funerale ma sono vestite in modo accurato, perfetto. Piangono un'amica, sapendo che questa morte le renderà donne. E nonostante il dolore non ne vedevano l'ora. Penso al ritorno eterno delle leggi di questa terra.*¹¹⁹

Possiamo anche sorvolare su una descrizione che sembra essere tratta di peso dalla *Terra del rimorso* di Ernesto De Martino o dai *Riti di passaggio* di Van Gennep (altre reminiscenze universitarie?). Per quanto mi riguarda, sorvolo meno sul "ritorno eterno delle leggi di questa terra", che fa tanto *Medea* di Pasolini (del genere "atavismo versus modernità") e che a me pare solo uno sgradevole luogo comune. Ma non sorvolo per nulla sul modo in cui Saviano tratta queste ragazze - anche loro abbigliate in modo suadente, anzi perfetto, benché con perizoma visibile - che piangono sapendo di diventar donne, "e non ne vedevano l'ora", dato che "molte" impalmeranno i camorristi. Va bene che la letteratura è finzione, ma il lutto andrebbe rispettato, soprattutto quando è *reale*.

Narciso al cinema

L'io narrante compare improvvisamente in un paragrafo. Si affaccia in una storia e poi si ritrae - in dialetto napoletano: *votta 'a petrella e nascunne 'a manella*.¹²⁰ Non è certo se conoscere le cose o farsi conoscere da loro. Quando non sa che fare, cammina avanti e indietro. Viene preso per la coda da Pasquale e scrutato nell'anima dai motorini. È un io narrante proprio titubante, anche se qualcosa lo spinge alla ricerca della verità. E tuttavia, capitolo dopo capitolo, il suo ritratto, per metà libro volutamente sfuggente, comincia a profilarsi come in una sindone - o come quando, negli studi fotografici all'antica, un'immagine viene alla luce dal foglio di carta immerso nella bacinella dell'acido.

L'io narrante ricorda la sua infanzia e quindi anche papà. Scontento perché il figlio non sa sparare, Saviano senior lo porta ad addestrarsi nell'uso della pistola e rimane soddisfatto della prova. Segue un dialogo - tra i pochissimi del libro - in cui si filosofeggia sulle armi.

"Robbe', cos'è un uomo senza laurea e con la pistola?"

"Uno stronzo con la pistola."

"Bravo. Cos'è un uomo con la laurea senza pistola?"

"Uno stronzo con la laurea..."

"Bravo. Cos'è un uomo con la laurea con la pistola?"

"Un uomo, papà!"

"Bravo, Robertino!"¹²¹

Dialogo che avrebbe potuto concludersi anche così: "Quando un uomo con la laurea incontra un uomo con la pistola, l'uomo con la laurea è un

uomo morto", per parafrasare una battuta *cult* di *Per un pugno di dollari* di Sergio Leone. D'altronde, il cinema è parte integrante dell'immaginario dei camorristi i quali, ci informa Saviano, si ispirano, nel modo di fare la guerra, a film come *Scarface* di De Palma o *Pulp Fiction* di Tarantino. Ma in questo io non vedo nulla di nuovo. I rapporti dei gangster con il cinema sono sempre stati intimi. Non è forse vero che Rumsfeld convocò a Washington, dopo l'11 settembre 2001, gli sceneggiatori di Hollywood per acquisire scenari strategici sulla lotta al terrorismo? Pare che George Raft, interprete del primo *Scarface* (quello di Howard Hawks), fosse un mezzo mafioso, Dillinger fu freddato all'uscita da un cinema e anche Sinatra è stato molto chiacchierato per le sue amicizie mafiose.

Ciò per sottolineare come in *Gomorra* la descrizione *docu/fictional* sia imbevuta di cinema. E questo non vale solo per il montaggio, in cui campi lunghi e zoom si alternano con ritmo sfiancante, ma anche per la progressiva emersione della prima persona narrativa come *eroe* cinematografico. Nel giro di due pagine, dopo l'ennesima morte legata alle condizioni di lavoro nei cantieri camorristi, l'io narrante, preso da rabbia "asmatica", decide di far saltare per aria qualcosa, per esempio un palazzo, "come il protagonista della *Vita agra* di Bianciardi",¹²² ma a questo punto, prima di "infilarmi nella schizofrenia dell'attentatore" (forse un'eco della canzone *Il bombarolo* di De André?), da un palazzo empirico la mente gli scivola - inevitabilmente - su quello critico-politico di Pasolini, il Palazzo per antonomasia, grazie alla mediazione mnestica del famoso "Io so" del poeta assassinato: "E così invece di setacciare palazzi da far saltare in aria, sono andato a Casarsa, sulla tomba di Pasolini." ¹²³

Mi avvicinai a questo quadrato con al centro due lastre di marmo, piccole, e vidi la tomba: "Pier Paolo Pasolini (1922-1975)". Mi sembrò di essere meno solo. Al fianco, poco più in là, quella della madre, e lì iniziai a biascicare la mia rabbia con i pugni così stretti sino a fare entrare le unghie nella carne del palmo. Iniziai a biascicare il mio *io so*, l'io so del mio tempo."¹²⁴

Con ciò, l'io narrante si attribuisce la nobile ascendenza, con relativa eredità, dello scrittore *profeta*: "il mio *io so* [è] l'io so del mio tempo" - come dire che Saviano è il Pasolini del nostro tempo.¹²⁵ Lo ammetto: la scena è magistrale. Un piano sequenza acrobatico che in due pagine, partendo da Napoli e passando per Grosseto e Milano (Bianciardi), si conclude a Casarsa con lo zoom sulla tomba di Pasolini. Roba da fare invidia all'Orson Welles di *l'infernale Quinlan*.

L'io narrante, in tutto questo, si sta affermando come attore. Se prima era un testimone in preda a perplessità metodologiche, ora è protagonista a tutto tondo di un *Bildungsroman*. Scegliamo, a questo proposito, due episodi narrati in prima persona (ma avremmo potuto sceglierne altri, tra cui la visita della trinità-Saviano a Mr. Kalashnikov e così via): il primo è la visita alla villa abbandonata di Walter Schiavone, fratello del famigerato camorrista Sandokan, e l'altro è quello conclusivo del libro in cui Saviano ve-

ste i panni di Steve McQueen. Ma andiamo con ordine.

L'io narrante entra cautamente nella villa di Schiavone, fatta costruire come quella di Tony Montana, il boss cubano della droga di *Scarface* (il film di Brian De Palma). E qui l'io narrante, oppresso dal pensiero dell'orrore di tutto quello che lo circonda, nonché dai "politici *spugnati* dalla corruzione",¹²⁶ si libera la vescica.

E mi venne voglia di prendermela con qualcuno. Non ho resistito. Sono salito con i piedi sul bordo della vasca e ho iniziato a pisciarci dentro. [...] Avevo la sensazione ridicola che da una stanza stesse per uscire Tony Montana, e *accogliendomi con gesticolante, impettita arroganza* stesse per dirmi: "Tutto quello che ho al mondo sono le mie palle e la mia parola. Non le infrango per nessuno. Hai capito?".¹²⁷

Beh, mica tanto. Come un'arroganza possa essere insieme impettita e gesticolante non mi è chiaro (provate voi, magari davanti a uno specchio, ad assumere con arroganza un'aria impettita e a mettervi a gesticolare - io non ci sono riuscito). E quanto al fantasma di Tony Montana (che nel film di De Palma è uno schizzatissimo Al Pacino), se avesse sorpreso qualcuno a pisciargli nella vasca, gli avrebbe sparato all'istante, altro che accoglierlo con gesticolante e impettita arroganza. E non parliamo di palle infrante. Ma sono i soliti dettagli. La verità è che la minzione di Saviano ha un chiaro valore di retribuzione morale rispetto al famoso episodio dei Visitors. Chi d'urina ferisce... Walter Schiavone-Tony Montana-Al Pacino avrebbe potuto commentare, con un personaggio dantesco:

Così s'osserva in me lo contrappasso.¹²⁸

Nel capitolo finale, "La terra dei fuochi", l'io narrante descrive l'interramento dei rifiuti tossici. Vaga per la terra desolata (come il protagonista dell'episodio "Il demone che piange" di *Sogni* di Kurosawa). Sul panorama in cui brillano gli incendi delle discariche si abbatte la pioggia.

Avevo i piedi immersi nel pantano. L'acqua era salita sino alle cosce. Sentivo i talloni sprofondare. Davanti ai miei occhi galleggiava un enorme frigo. Mi ci lanciai sopra. Lo avvinghiai stringendolo forte con le braccia e lasciandomi trasportare. Mi venne in mente l'ultima scena di *Papillon*, il film con Steve McQueen tratto dal romanzo di Henri Charrière. Anch'io, come Papillon, sembravo galleggiare su un sacco colmo di noci di cocco, sfruttando le maree per fuggire dalla Cayenna. Era un pensiero ridicolo, ma in alcuni momenti non c'è altro da fare che assecondare i tuoi deliri come qualcosa che non scegli, come qualcosa che subisci e basta. Avevo voglia di gridare, volevo urlare, volevo stracciarmi i polmoni, come Papillon, con tutta la forza dello stomaco, spaccandomi la trachea, con tutta la voce che la gola poteva ancora pompare: "Male-detti bastardi, sono ancora vivo!".¹²⁹

Camorra-Gomorra. Cayenna-Geenna. La valle della Geenna era il luogo vicino a Gerusalemme in cui i re d'Israele facevano gettare e bruciare le immondizie e i cadaveri dei giustiziati. Sarà una mera coincidenza, come la comparsa di Pasquale a Miano o il frigo provvidenziale e stranamente galleggiante, lì pronto a trascinare l'io narrante-Pasolini-Papillon- Steve McQueen via dalla terra dei fuochi? Difficile da credere. Ma sta di fatto che alla fine di questo viaggio di "indagine e letteratura" l'io narrante può

esplodere, mettendo a rischio l'incolumità del suo apparato respiratorio, nel grido primordiale di chi è sopravvissuto a ogni costo.

Nella riga conclusiva di *Gomorra* egli cita, con una piccola variante, le parole che Steve McQueen pronuncia nel film *Papillon* mentre affronta le onde dell'oceano: "Sono ancora vivo, bastardi". Ma avrebbe potuto citare anche, a buon diritto, quelle di Rossella O'Hara in *Via col vento*-. "Dopo tutto, domani è un altro giorno!".

II. Il ritorno di Leonida

Un figlio, giovane, che Dio aveva mandato In soccorso alla gente.

(*Beowulf*, 11-13)¹³⁰

Eroi e orchi

Leonida, l'eroe delle Termopili, è tornato clamorosamente alla ribalta nel fumetto di Frank Miller *Trecento*¹³¹ e nel film omonimo, letteralmente ricalcato sul fumetto. In entrambi, il re spartano è una specie di super-eroe palestrato, sempre nudo o tutt'al più coperto, nelle scene di battaglia, da un sosponsorio. Il cattivone, Serse, è raffigurato in modo tipicamente camp,¹³² una via di mezzo tra un cubista e una sintesi di tutte le perversioni "orientali" che potevano turbare i sonni, centocinquant'anni fa, di un europeo in visita in un fondaco del vicino oriente: nudo, statuario, con il volto crivellato dai piercing, coperto di collane e anche lui dotato di *cache sexe*. Ovviamente, è dissoluto e infido. In altri termini, il povero Serse a fumetti rappresenta un incubo per qualsiasi macho eterosessuale. Inoltre, come in ogni narrazione che esalta le virtù guerriere, nel fumetto e nel film non manca il Tersite di turno, il traditore spartano, deforme nel fisico quanto nello spirito.¹³³

La contrapposizione di eroe e *vilain* in *Trecento* è dunque essenzialmente *fascista*, sia per la retorica combattentistica (rappresentata nel *graphic novel* dai titoli delle parti in cui è suddiviso l'episodio delle Termopili: Onore, Dovere, Gloria, Battaglia), sia per la riduzione del nemico a caricatura. Al di là della facile bravura di disegnatore e regista, il significato di *Trecento* è evidente: la trasformazione di un mito classico in favola regressiva, che si tratti di una scelta ideologica esplicita o dell' ammiccamento a un'estetica revanscista oggi di moda. La critica cinematografica, da parte sua, si è divisa più o meno equamente tra chi ha messo in luce l'infantilismo reazionario del film e chi si è fatto incantare (soprattutto a destra) dalle sue qualità spettacolari e tecniche. Un caloroso apprezzamento di *Trecento* (*graphic novel* e film) è venuto inoltre da Roberto Saviano. Per cominciare, il fumetto è "uno di quei capolavori che ascrivi alla grande letteratura".¹³⁴ Ma è soprattutto il film a innescare le sue riflessioni:

Il regista Zack Snyder sembra aver scelto di stare con gli spartani come tra i banchi di scuola si decide di stare con loro o con gli ateniesi. Parteggia con un cuore ragazzino e quasi si sgomenta per le reazioni della diplomazia iraniana. Ahmadinejad mal ha sopportato come vengono rappresentati i persiani. Troppo crudeli, troppo schiavisti, persino troppo effeminati. Certo nel film non si racconta che la Persia era un continuo partner politico che Atene e Sparta chiamavano in causa ogni qual volta si doveva

contare su una tattica per distruggere il proprio nemico, né si racconta di uno degli imperi più pacifici della storia della civiltà umana. Ma è un film sulle Termopili. *Detto ciò, l'esaltazione della morte, del supremo sacrificio come unico modo per accedere alla gloria, dovrebbe interessare Ahmadinejad e forse invitarlo a comprendere che ce molto più in cui rispecchiarsi nei 300 opliti che negli ori fastosi di Serse e dei suoi persiani.*¹³⁵

Chissà perché il presidente iraniano dovrebbe identificarsi "nei 300 opliti" invece che "negli ori fastosi di Serse e dei suoi persiani". Forse, nella curiosa idea di Saviano risuona l'eco dello "scontro di civiltà", la guerra immaginaria che sarebbe cominciata duemilacinquecento anni fa e oggi si prolungherebbe nel conflitto tra l'occidente e l'Iran degli ayatollah. Più probabilmente, spunta la mitologia adolescenziale dell'eroe senza tempo, che si esalta "nel supremo sacrificio come unico modo di accedere alla gloria". Infatti:

... non sai se sono stati gli effetti speciali, o i racconti che ti hanno formato da bambino, ma alla fine del film ti viene una voglia strana. Ti viene da andare da tuo figlio, se ce l'hai. *O di raccogliere per strada un ragazzino qualsiasi prenderlo per un braccio e portarlo in qualche angolo dove l'Italia è ancora Magna Grecia, davanti al tempio di Poseidon a Paestum, o a Pozzuoli al tempo di Serapide, o dinanzi all'orizzonte marino del tempio di Selinunte in Sicilia, e di raccontagli delle Termopili, di come trecento spartani, trecento uomini liberi hanno resistito contro un immensa armata di soldati schiavi. E ti viene la voglia di prendergli la testa tra le mani e urlargli, affinché non se ne dimentichi mai, le parole di Leonida...[...] con buona pace di Ahmadinejad.*¹³⁶

Sconsiglierei a chiunque, soprattutto se esaltato dalla visione di *Trecento*, di "raccogliere per strada un ragazzino qualsiasi" e portarlo da qualche parte, anche se solo per infiammarlo con le imprese di Leonida: con l'aria che tira in Italia, i passanti potrebbero equivocarne. Comunque, gli effetti speciali di Hollywood suggeriscono allo scrittore altri paralleli tra la mitologia e l'attualità. In un articolo sulla "peste" che infetta la Campania, cioè l'inquinamento da rifiuti tossici, spunta un altro eroe:

Varrebbe la pena ricordare la lezione di Beowulf, l'eroe epico che strappa le braccia all'Orco che appestava la Danimarca: "il nemico più scaltro non è colui che ti porta via tutto, ma colui che lentamente ti abitua a non avere più nulla".¹³⁷

Danno da pensare sia il ricorso alle immagini della peste o dell'orco, sia il chiodo fisso degli eroi ("epici"). Che senso ha, al di là dei richiami fumettistici, una semplificazione iper-moralistica, in chiave di bene (sacrificio, eroismo, gloria) e male (deformità, peste, orchi) di una questione come il traffico della spazzatura? Si noti che nel caso di Saviano non si tratta solo di ammiccamenti sub-letterari o di discutibili passioni cinematografiche, ma della divisione del mondo in uno schema binario ossessivo: se *Gomorra* era l'esemplificazione del Male (Cayenna-Geenna), in cui si suggeriva solo alla fine del viaggio l'esistenza del Bene incarnato dall'eroe (l'io narrante come reincarnazione di Pasolini e Steve McQueen-Papillon), oggi l'opposizione tra la sfera infernale e quella sublime è sbandierata senza ritegno: *La bellezza e l'inferno* è il titolo della recente raccolta di scritti occasionali di

Saviano e *La peste e l'oro* il testo in cui si rispolvera *Beowulf*. Altri titoli significativi dei testi sono *Il demone e la vita*, *Combattere il male con l'arte* ecc. Diversamente detto, siamo davanti a un mondo di contrasti assoluti, che però è più debitore delle saghe cinematografiche contemporanee (il *Signore degli anelli*) che delle mitologie classiche: in queste, come appunto nel *Beowulf* (nel poema epico, intendo, non nel film di Zemeckis) l'opposizione di gloria e malvagità è un po' più problematica.¹³⁸ Se l'orco è un reietto (vive negli acquitrini, ciò che adombra una qualche messa al bando), l'eroe, combattendolo con i suoi stessi mezzi, finisce per assomigliargli. Nella letteratura nordica antica, la morale è raramente manichea. Dopo aver ucciso l'orco e sua madre, Beowulf combatterà un drago e morirà. Alla fine, le sue imprese non saranno servite a niente.¹³⁹

Qualcosa del genere si può dire - con buona pace di Frank Miller, Zack Snyder e del loro seguace Saviano - del testo con cui la storia greca si emancipa dalla mitologia, le *Storie* di Erodoto, che tra l'altro era nato suddito persiano. L'epopea di Leonida è essenzialmente civica, come indica il famoso epitaffio degli spartani attribuito a Simonide ("Viandante, di' pure ai Lacedemoni /Che qui siamo morti /Per non disobbedire ai loro ordini"). Quanto al Gran Re, a essere punita è la sua *hybris* (come appare anche nei *Persiani* di Eschilo) da cui non sono immuni nemmeno alcuni greci vittoriosi. Per il resto, i greci hanno rappresentato lo scontro con i persiani con notevole equanimità. Naturalmente, non pretenderemo fedeltà allo spirito dei testi classici da autori di *graphic novel*, registi e critici cinematografici diletanti. Tuttavia, la traduzione fumettistica dei miti diviene fuorviante quando è al servizio di contrapposizioni *contemporanee*, che si tratti di una greve allusione allo scontro di civiltà, nel caso di *Trecento*, o alla lotta contro la criminalità organizzata in Saviano. Mostrerò subito come, almeno da noi, non sia una novità ma una tradizione consolidata.

Un paese affamato di eroi

L'eroismo è un genere ampiamente praticato in Italia, le cui lettere vedono periodicamente eruzioni di retorica combattentistica e patriottica. Non ne fu immune un padre fondatore della nostra poesia, Francesco Petrarca. Nella celebre canzone "Italia mia, benché 'l parlar sia indarno", il poeta esorta i signorotti italiani a far fronte comune contro lo straniero tedesco.¹⁴⁰ Contemplando la penisola dall'alto del Monginevro, compone un inno (*Ad Italiam*, in *Epistulae Metricae*, III, 24) in cui il bel paese è definito "terra temibile per i superbi" (*tellus metuenda superbis*), nonché "veneranda d'armi e di sacre leggi" (*armorum legumque eadem veneranda sacrarum*). D'altronde, non c'è scolaro italiano che non abbia ridacchiato leggendo i versi di *All'Italia* scritti cinquecento anni dopo da Giacomo Leopardi:

Nessun pugna per te? Non ti difende

Nessun de' tuoi? L'armi, qua l'armi: io solo

Combatterò, procomberò sol io. Dammi, o del, che sia foco

E non parliamo delle rivisitazioni fantasiose che la cultura popolareggiante dell'Ottocento proponeva di un passato eroico inesistente, per esempio dei lombardi. Si pensi al micidiale coro (atto quarto, scena quarta) de *I lombardi alla prima crociata*, musica di Giuseppe Verdi e libretto di Temistocle Solera:

Si. Guerra! Guerra! S'impugni la spada,

Affrettiamoci, empiamo le schiere,

Sulle bende la folgore cada,

Non un capo sfuggire potrà.

Già rifulgon le sante bandiere;

Quai comete di sangue e spavento,

Già vittoria sull'ali del vento

Le corone additando ci va!

Sostenuta da un linguaggio tonitruante, non disdegnato nemmeno dai sommi poeti, la retorica nazionale, prima risorgimentale e poi fascista, non ha mai lesinato in tema d'eroismo: il medio evo eroico, l'eroe dei due mondi, qui si fa l'Italia o si muore, la "grande proletaria" di Pascoli,¹⁴² Enrico Toti, la saga di Giarabub. Una tendenza di lunga durata all'enfasi melodrammatica, sia nella vita pubblica, sia nelle manifestazioni culturali e artistiche.¹⁴³ Il contrasto tra le fanfare della retorica e la verità storica non potrebbe essere più clamoroso. I lombardi furono pressoché assenti alla presa di Gerusalemme, mentre nel 1101 caddero sconsideratamente in un'imboscata in Anatolia e si dettero alla fuga.¹⁴⁴ L'eroico Bixio faceva fucilare i poveri contadini della campagna etnea, che avevano preso alla lettera il messaggio di emancipazione di Garibaldi. L'avventura in Libia si ricorda soprattutto per i massacri di civili e resistenti. Italo Balbo, l'eroe trasvolatore, non fu abbattuto dagli sgherri della perfida Albione, ma dalla contraerea italiana. I fantaccini della prima guerra mondiale o i soldati di El Alamein venivano spinti al massacro da generali inetti e ottusi. È così via.

In tempi più recenti, dalla caduta del fascismo in poi, l'oggettiva difficoltà di trovare nel nostro passato esempi illustri di eroismo armato ha fatto sì che fossero celebrati cittadini caduti nell'adempimento del dovere in tempo di pace. Ed ecco gli Ambrosoli, i giudici ragazzini, i Falcone e i Borsellino. Esempi insigni, che tuttavia mettono in rilievo con il loro sacrificio l'abnormità della situazione italiana. L'esempio di quegli uomini dovrebbe ricordare *sempre* che la nostra criminalità organizzata non ha paralleli nel mondo sviluppato. La storica incapacità dello stato di venire a capo di con-

tro-poteri criminali che dominano in almeno un terzo del paese è l'altra faccia, *anzi la condizione*, di quei sacrifici. C'è da chiedersi allora se la retorica incessante profusa su quegli eroi non sia un modo, consapevole o no, di nascondere proprio l'inettitudine (e le vaste connivenze con il crimine organizzato) dei pubblici poteri.¹⁴⁵ È fin troppo facile citare qui due versi di Brecht:

ANDREA (forte) Sventurata la terra che non ha eroi! [...]

GALILEO No. Sventurata la terra che ha bisogno di eroi.¹⁴⁶

Due anni prima di morire, Leonardo Sciascia innescò una furibonda polemica attaccando i "professionisti dell'antimafia".¹⁴⁷ Prendendo le mosse dalla vicenda del prefetto Mori, che negli anni Trenta aveva cercato invano di eliminare la mafia con metodi sbrigativi, eroici, Sciascia rilevava l'affermarsi di una retorica pubblica che permetteva ad alcuni di far carriera in politica o in magistratura. Gli esempi scelti da Sciascia erano il politico democristiano Leoluca Orlando e Paolo Borsellino, nominato procuratore a Marsala nonostante la minore anzianità rispetto a un altro candidato. Con il senno di poi, il secondo esempio si è dimostrato infelice. Se non fosse morto nel 1989, Sciascia sarebbe stato additato più o meno come corresponsabile morale degli attentati di mafia dei primi anni Novanta. Ancora oggi si contrappongono aspramente gli sciasciani (gli scettici, gli illuministi) e quelli che ritengono che lo scrittore vibrasse, consapevolmente o no, un fendente mortale alla legittimità del pool antimafia di Palermo. Sono abbastanza rari gli apprezzamenti della sostanza dell'argomentazione di Sciascia, al di là dei riferimenti a uomini come Borsellino.¹⁴⁸

E la sostanza è proprio la funzione anestetizzante e distraente della retorica dell'eroismo. Crogiolandosi nell'eccezionalità dei comportamenti o nei supremi sacrifici, l'opinione pubblica tace o dimentica connivenze, complicità, opportunismi, omissioni, doppi giochi. Un esempio tra tanti: tutti ricordano l'emozione mediale che seguì l'attentato di Nassirya del novembre 2003, le massime autorità dello stato che salutarono le bare imbandierate dei militari, le esequie solenni nella basilica di San Paolo fuori le mura. Ma un'eco pressoché nulla è seguita alla successiva condanna degli ufficiali responsabili dell'insufficiente protezione della base.¹⁴⁹

La retorica dell'eroismo non è naturalmente prerogativa italiana. Ma da noi rivela, molto più che altrove, una funzione di *supplenza* rispetto a valutazioni disincantate e oggettive della realtà delle cose. L'eccezione diventa norma e con ciò entrambe sono svuotate di qualsiasi significato. Il crimine organizzato strangola le nostre città? E allora mandiamo l'esercito a pattugliare le strade o arrestare i criminali. Metà del paese smotta, crolla o affonda nel fango quando piove un po' forte? Creiamo il commissario al disesto territoriale. Una città è sommersa dai rifiuti? Proclamiamo la guerra alla spazzatura. L'emergenza, che altrove ha per lo più i caratteri dell'imprevisto o dei meri accidenti, in Italia è condizione normale di *lotta* assolu-

ta a qualsivoglia minaccia. Qui si manifesta una sorta di bisogno diffuso di dittatura, nel senso romano del termine.¹⁵⁰ Quando la patria è in pericolo, bisogna scovare qualcuno a cui delegare interventi eccezionali. Solo che nell'antica Roma il dittatore era un senatore a cui in caso di guerra venivano concessi poteri speciali (ma temporanei e revocabili in ogni momento dal Senato), mentre oggi il militarismo (interventi dell'esercito, poteri speciali alla Protezione civile, dichiarazioni di guerra alle calamità di ogni genere ecc.) è invocato un giorno sì e uno no.¹⁵¹ E non c'è bisogno di dire che al cuore della metafora militare c'è l'eroe. Chiunque sa, naturalmente, che si tratta di interventi di facciata e di eroismo a buon mercato. Ma la loro funzione serve a ribadire una contrapposizione ideologica e morale (quando c'è un'emergenza, qualcuno sorgerà alla pugna, per dirla con Leopardi) e ha ben poco a che fare con la soluzione dei problemi.

Se c'è un campo in cui la retorica dell'eroismo svolge egregiamente il proprio compito di anestesia del senso di realtà, si tratta proprio del crimine, luogo canonico per una contrapposizione tra il Bene e il Male. Ma non tutti i crimini possono essere arruolati al servizio di una riduzione simbolica della complessità morale. Quelli attribuiti ai politici sono soggetti alle fluttuazioni dell'opinione pubblica. I Corrotti della prima fase di Mani pulite si sono trasformati per molti in Vittime dell'oltranzismo giudiziario. Uomini come Borrelli o Di Pietro sono diventati per metà dell'opinione pubblica dei Torquemada, mentre all'inizio di Tangentopoli erano visti come angeli vendicatori.¹⁵² L'eroe può invece ergersi a rappresentare il bene contro il male quando gli vengono attribuite virtù meta-politiche, e cioè la giustizia come supremo bene collettivo, se non altro nell'immaginazione. Si dice che Falcone propendesse per la sinistra moderata e Borsellino simpatizzasse per il Movimento sociale. Ma questo è esattamente ciò che rende la loro immagine inattaccabile. Magistrati che lottavano insieme contro la mafia nonostante le loro diverse opinioni politiche. Essi, cioè, si situano su un piano più alto dell'ideologia e quindi diventano espressioni di ciò che ci unisce o dovrebbe unirci tutti, la patria, la nazione, l'interesse collettivo.¹⁵³

Perché un eroe sia tale è indispensabile che rifletta qualche unanimità. E ciò è possibile solo quando il nemico è un male *assoluto*, che si colloca al di fuori dell'umanità e delle sue contrapposizioni ordinarie. Il terrorismo internazionale, e non solo dopo l'11 settembre, è stato globalmente codificato in tali termini. In Italia, la funzione è svolta da una trentina d'anni dalla criminalità organizzata. Peste, metastasi, cancro da estirpare ecc., mafia, camorra e 'ndrangheta sono realtà a cui a parole, nelle retoriche prevalenti, *chiunque* si oppone simbolicamente. Non si viene a patti con la mafia. Il 41 bis (le misure restrittive che si applicano ai detenuti mafiosi e simili) non si tocca. E così via.¹⁵⁴

Il processo che ha portato all'identificazione del crimine organizzato come eccezione perenne, ovvero male radicale che si può combattere solo

eroicamente, è stato in realtà lungo e tortuoso. Nell'immediato dopoguerra, il bandito Giuliano veniva fatto passare da un certo cinema come una specie di Scaramouche. In una certa cultura popolare, il "guappo" era ancora una figura romantica (per esempio, nella canzone napoletana tra Otto e Novecento e nelle versioni cinematografiche delle sceneggiate, quelle con Mario Merola). Da una ventina d'anni, tuttavia, la cultura prevalente ha emarginato qualsiasi rappresentazione del crimine che non si allinei all'antitesi assoluta tra bene e male. Da noi, *Il padrino* di Coppola e *Donnie Brasco* di Newell o i *Sopranos*, film e telefilm in cui si descrivono i mafiosi come esseri umani, sarebbero impensabili. Le serie televisive nostrane mettono esclusivamente in scena scorte eroiche, carabinieri e poliziotti affabili, premurosi con le vecchiette ed estranei a ogni violenza gratuita. Si pensi per contrasto a una serie americana come *The Shield*, dove i poliziotti sono normalmente corrotti, avidi e pari in tutto e per tutto ai criminali. Qualcosa che in Italia scatenerrebbe la pubblica indignazione, proprio perché ormai la lotta contro il crimine rientra nel campo dell'eroismo e non della normale attività di *law enforcement*.

Parlo naturalmente della contrapposizione simbolica Eroe/Mostro, non della sottostante realtà economica e sociale del crimine. Questa è notoriamente sfumata e non consente polarizzazioni. Comunque se ne analizzino struttura e funzione (fornitrice di protezione, contro-potere fondato sulla violenza, cultura della sopraffazione ecc.), la criminalità organizzata è un attore economico diffuso, radicato e dotato di consenso locale, oltre che di alleanze in sfere legittime. In *Gomorra* questi intrecci, che coinvolgono soprattutto l'economia, sono ampiamente descritti (tranne quelli politici). Eppure, nei testi più o meno occasionali di Saviano, quando è in gioco la rappresentazione del *modus operandi* anzi *vivendi*, dei camorristi, i tratti *mostruosi* degli uomini di camorra prendono il sopravvento. Essi sarebbero aberranti proprio nelle abitudini che apparentemente li fanno sembrare simili a noi. Consideriamo dettagli raccapriccianti come la mancanza di pentimento o di senso di colpa dei killer. Dopo un omicidio, i camorristi si vantano di quello che hanno fatto, scherzano in dialetto oppure mangiano dei dolciumi:

Le parole usate dai killer hanno un sapore irriproducibile e superano ogni immaginazione. Sono colme di un' *aberrazione* che spaventa perché inserita nei tempi e nei gesti quotidiani. Si uccide tra un caffè e una guantiera di dolci, si parla di sparare in faccia come si commenta una partita. *E si almanacca su come fregare un nemico attraverso i più strani stratagemmi.* [...] Il dialogo della società contemporanea ormai è scritto nelle intercettazioni. *E il mondo criminale non è un mondo a parte, anzi è parte integrante, se non l'avanguardia del nostro tempo.* Non esiste più confine tra fiction, immaginazione, rappresentazione scenica, leggenda metropolitana. Nelle parole raccolte dalle intercettazioni c'è una sedimentazione di tutto. A seconda degli obiettivi. Emulare battute da film, prendere l'accento e la ferocia del proprio paese per incutere spavento, cantare una canzone, fermarsi a bere un caffè. *Non ci resta da capire che, tragicamente, la quotidianità del male non avviene affatto in un mondo diverso da quello di ognuno di noi.*¹⁵⁵

I camorristi, dunque, ammazzano la gente e poi vanno a bere il caffè o mangiano dolci, proprio come gli aguzzini nazisti, dopo le eliminazioni, coccolavano i gatti o si dilettavano di musica classica. La pratica dell'orrore e le abitudini innocenti non sono incompatibili. Ma che conseguenza trarremo dall'evidente continuità tra noi e loro? Noti saggi di Bruno Bettelheim, Hannah Arendt e Zygmunt Bauman hanno chiarito la portata del problema negando l'utilità della categoria di male radicale. Il male, se vogliamo chiamare così le pratiche disumane che segnano più di ogni altro il XX secolo, è banale, superficiale, procedurale, una questione di mezzi e di opportunità, non un'epifania del Maligno.¹⁵⁶ Concedete l'impunità ai padri di famiglia, dice Hannah Arendt, e avrete i peggiori assassini.¹⁵⁷ Arruolate nella polizia militare gente comune, postini, guardie municipali, magari ex lavoratori sindacalizzati e inviateli a eliminare gli ebrei dalle retrovie dell'esercito tedesco¹⁵⁸. Si trasformeranno in sterminatori. Prendete dei bravi ragazzi appena usciti dal *college* e mandateli a fare la guerra. Probabilmente alcuni uccideranno i civili, stupreranno e tortureranno, e poi andranno a scolarsi una birra.¹⁵⁹ In altri termini, l'affinità tra alcune abitudini quotidiane dei camorristi e le nostre indica semplicemente che loro sono uomini *comuni*, come noi. Se è così, ciò che impedisce a normali esseri umani di praticare stragi e altri orrori non sono gli anatemi e le pose eroiche, ma le istituzioni civili, i vincoli sociali e i tabù espressi nelle leggi. È qui che dovremo cercare razionalmente gli antidoti a un "male" che non discende da particolari aberrazioni, ma da possibilità inscritte in quel vasto contenitore chiamato umanità.

Nelle righe di Saviano citate sopra, l'"aberrazione" dei camorristi consisterebbe "tragicamente" in comportamenti quotidiani non diversi dai nostri. Apparentemente è il discorso sulla banalità del male. In realtà è l'opposto. Non sono loro a essere come noi, gente qualsiasi, ma noi come loro, *ovvero siamo tutti mostri*, almeno in potenza. In quei manierismi e in quelle abitudini si rivelerebbe un'"avanguardia del nostro tempo". Se è permessa un'accentuazione dell'argomento, tutti noi saremmo infetti, perché siamo in presenza della "peste". Ed ecco allora che la lotta alla camorra non è tanto affare di volontà politica, funzionamento delle istituzioni, impegno civile e bonifica sociale, quanto di percezione della profondità e dell'ubiquità del Male. Il panorama evocato da Saviano, per quanto si riferisca a un mondo prosaico, è prima di tutto un'arena morale, un luogo di contrasti maiuscoli, e quindi faccenda di eroi. Leonida e Beowulf contro l'Orco che è in noi o tra noi.

Qui e altrove Saviano non fa che portare agli estremi retoriche pubbliche diffuse e uno stile giornalistico divenuto normativo. Pensiamo all'uso dilagante del termine "branco" per indicare qualsiasi gruppo, solitamente giovanile, responsabile di violenze, dal cosiddetto bullismo allo stupro. L'animalizzazione implicita nella parola non comporta solo esecrazione, ma una presa di distanza, che discende ovviamente dal fatto che loro circo-

lano abitualmente tra noi, che si tratti di stranieri (e perciò "naturalmente" alieni) o nostri ragazzi. Facendone qualcosa di animalesco, si pratica una sorta di auto-immunizzazione preventiva. Qui non siamo nemmeno all'organicismo criminologico di fine Ottocento. Siamo dalle parti di un'ideologia popolare del *corpo* sociale di cui non è difficile rintracciare le ascendenze, a partire dalla filosofia della vita romantica, ossessionata dalla teratologia, come in Cuvier, Renan e i due Saint-Hilaire, padre e figlio.¹⁶⁰

Si tratterà magari di una rappresentazione largamente inconsapevole e derivata dal linguaggio mediale. E tuttavia condiziona l'immagine diffusa della criminalità. Nel titolo di un articolo di Saviano già citato, si annunciano i "colpevoli della peste" che ammorba la Campania.¹⁶¹ A parte il fatto che nel testo è citato con nome e cognome *un solo responsabile*, peraltro già noto alle cronache,¹⁶² c'è da chiedersi quale sia il senso dell'evocazione degli untori. È con tutta evidenza una traduzione delle questioni criminali in termini di *contagio*, e non tanto perché gli effetti dell'interramento dei rifiuti riguardano la salute dei cittadini. Piuttosto, perché il Male è propagazione di bacilli morali. Lo slittamento dalla terminologia criminale a quella epidemiologica potrà sembrare un'irrisoria questione di stile giornalistico, ma comporta uno spostamento significativo: la camorra è contaminazione e quindi corruzione *collettiva*. Ecco dove scaturisce la necessità dell'eccezione e di qualcuno che se ne faccia interprete, profeta o eroe che sia.

Rockstar del nostro tempo

La vicenda di Saviano - al tempo stesso letteraria, retorica e mediale - sintetizza gli aspetti che ho delineato sopra: l'unanimità morale, l'insorgere del Bene contro un Male variamente declinato in termini teratologici, l'eroismo, la voracità dei media per le contrapposizioni a forti tinte. Una vicenda che fin dall'uscita del libro ha visto sovrapporsi letteratura, cronaca, frastuono mediale e spettacolo.

La riassumo per sommi capi. Nel settembre 2006, Roberto Saviano, già noto per la pubblicazione di *Gomorra*, partecipa a una manifestazione anticamorra a Casal di Principe insieme a Fausto Bertinotti, allora Presidente della camera. Nell'occasione Saviano denuncia i più noti camorristi della zona e li sfida uno per uno.¹⁶³ Subito si diffondono notizie di minacce di morte allo scrittore. Saviano è messo sotto scorta e successivamente dovrà vivere in luoghi segreti, prima in Italia e poi all'estero. Il 15 settembre 2006, Umberto Eco lancia in televisione un appello per la sua protezione: "Non lasciamo Saviano solo come Falcone e Borsellino".¹⁶⁴ Da questo momento, cresce la mobilitazione dei mondi della cultura e della politica. Tra gli altri intervengono il Presidente della Repubblica Giorgio Napolitano, Silvio Berlusconi e Gianfranco Fini, - subentrato a Bertinotti nella terza carica dello stato.¹⁶⁵ Qualcuno propone la candidatura di Saviano al Nobel per la pace. Nell'ottobre 2003 sei premi Nobel (Fo, Gorbaciov, Grass, Montalcini, Pamuk e Tutu) firmano un appello perché lo stato italiano persegua i camorristi e non abbandoni Saviano. Ai Nobel si aggiungono scrittori di

tutto il mondo e centinaia di migliaia di cittadini.¹⁶⁶ Nel dicembre 2008 Saviano tiene un discorso con Salman Rushdie all'Accademia Reale di Stoccolma e non manca di pubblicare un dettagliato resoconto dell'evento.¹⁶⁷ Forti polemiche accolgono la notizia che il film *Gomorra* di Matteo Garrone, tratto dal libro con la collaborazione dell'autore, non è stato candidato all'Oscar. La rivista "Rolling Stone", nell'ultimo numero del 2008, proclama Saviano "Rockstar dell'anno".

Ovvero il ritorno dell'idea sana di democrazia. La stessa urgenza che sta costringendo la rockstar assoluta del 2008 (ma pure del 2006 e 2007, solo che quest'anno è scoppiata l'iradiddio intorno a lui, il film di Matteo Garrone, pure questo nostro film dell'anno) a starsene bunkerato da mesi e mesi. Saviano sulla copertina di "Rolling Stone" guarda di fronte diritto a sé, guarda in faccia. Non ha paura. E voi?¹⁶⁸

La definizione dello scrittore come rockstar non è solo quello che potrebbe sembrare a prima vista, l'ammiccamento di una rivista giovanilistica a un autore che ha avuto un successo di vendite pari a quello di una stella della canzone. Sì, il successo - lo vedremo subito - è un ingrediente essenziale nella santificazione di Saviano. Tuttavia, il fatto di innalzarlo su un palco è soprattutto una mitizzazione morale adeguata ai nostri tempi. Benché nella copertina citata lo scrittore guardi di sbieco, ci "guarda in faccia", cioè ci sfida, "perché non ha paura", esattamente come recita il titolo di un romanzo di Niccolò Ammanniti, che racconta una storia di formazione che potrebbe descrivere, per certi versi, quella dello stesso Saviano¹⁶⁹.

Una conseguenza macroscopica del passaggio di Saviano dalla condizione di autore di un bestseller a quella di icona nazionale e internazionale dell'eroismo è che affrontare lo scrittore e il suo libro in termini critici diventa arduo. Se si mette in rilievo la costruzione mediale del personaggio, si minimizza la funzione veritativa del suo messaggio. Se si discute la qualità del libro, si attacca la funzione pubblica dell'uomo, e quindi lo si "delegittima", favorendo i poteri criminali che lo vogliono morto. Se lo si critica, è perché si è invidiosi. Insomma, la verità letteraria del libro è quella morale del suo autore, che a sua volta corrisponde al "noi" degli scrittori, critici, politici e opinionisti che lo fanno proprio. Ecco un intervento che riassume perfettamente, al di là dello stile confuso e del linguaggio demagogico, il tema del "rancore" contro lo scrittore "titanico":

È un fatto che le vicende personali dell'autore di *Gomorra* pongano un problema: l'attenzione sul personaggio-autore sposta il centro del discorso dal testo all'autore, toglie luce ai contenuti del libro per illuminare di luce titanica lo scrittore. [...] Se così stanno le cose, rimane l'interrogativo sul perché, al di sotto di critiche meritevoli di risposta, *Gomorra* abbia suscitato un *verminaio verbale*, una sorta di *diffusa alitosi della ragion miserabile*. [...] Il motivo è forse nel carattere *rancoroso* della fase storica in cui viviamo. [...] È dura [...] ritrovarsi *sul bordo fangoso della storia* che passa: come non provare rancore verso chi, in qualche modo, è sopravvissuto alla *selezione malthusiana*. E come credere che *un ragazzo meridionale, mezzo anarchico e mezzo ebreo*, sia riuscito a bucare il muro dell'informazione surfando sui lit-blog della rete?¹⁷⁰

Siamo sempre dalle parti di Leonida e dei traditori deformi, dell'eroe luminoso e del fango morale a cui si contrappone. Con l'aggiunta di un dettaglio rivelatore, il "ragazzo meridionale, mezzo anarchico e mezzo ebreo", e quindi *di sinistra*. In effetti, surfando - come direbbe il prosatore citato - sui blog di destra, letterari o d'altro genere, si trovano anche punzecchiature, sfottò, prese di distanza da Saviano - non tanto dal suo libro quanto dal suo ruolo di mito della sinistra. Sono malignità inevitabili nel circo dei media, in cui Saviano, volente o nolente, è stato fatto entrare, e che non intaccano troppo l'unanimità che ne circonda la figura. Anzi, la loro volgarità - al pari della provenienza - non può che rafforzare l'aura del personaggio. Infatti, a giudicare appunto dai blog più diffusi, Saviano è l'autore di culto di un certo tipo di lettore, soprattutto (ma non esclusivamente) di sinistra - giovane, aperto a temi culturali impegnati e interessato ai problemi sociali e politici. E quindi vale la pena di illustrare la collocazione di Saviano rispetto all'opposizione destra/sinistra.

Né a destra, né a sinistra, ma al di sopra

Esaminando gli interventi pubblici di Saviano da quando è stato ufficialmente battezzato eroe, si rileva una crescente *bipartisanship*. Nel 2004, prima di *Gomorra* e del suo successo, lo scrittore firma apparentemente una petizione a favore di Cesare Battisti, il latitante autore di romanzi, promossa da "Carmilla", una rivista politico-letteraria. Nel gennaio 2009, Saviano si dissocia con una breve nota:

Leggo e stimo la rivista online "Carmilla" che da anni è un costante riferimento per la discussione letteraria e d'inchiesta di questo paese. *Mi segnalano* la mia firma in un appello per Cesare Battisti. Vedo che è accaduto nel 2004, due anni prima di *Gomorra*, finita lì per chissà quali strade del web e alla fine di chissà quali discussioni di quel periodo. Qualcuno mi mostra quel testo, lo leggo, vedo la mia firma e mi dico: non so abbastanza di questa vicenda, non mi appartiene questa causa. È una storia dolorosa, con strascichi infiniti. Chiedo quindi a Carmilla di togliere il mio nome, per rispetto a tutte le vittime.¹⁷¹

Non è facile capire se davvero Saviano abbia firmato l'appello, e in caso affermativo se consapevolmente o no, oppure se il suo nome sia finito nella lista dei firmatari per sbaglio, "per chissà quali strade del web". È del tutto legittimo ritirare la firma dall'appello, se non lo si condivide più, come alcuni hanno deciso recentemente, e come la redazione della rivista invita a fare in caso di successivo disaccordo con se stessi. Ma il punto è nelle motivazioni del ritiro: "*Mi segnalano... qualcuno mi mostra... non so abbastanza di questa vicenda, non mi appartiene questa causa... per rispetto a tutte le vittime*". Supponiamo che Saviano non abbia firmato l'appello. In tal caso ci saremmo aspettati una dichiarazione come la seguente: "Non so perché il mio nome sia finito lì, io non c'entro e vi chiedo di prenderne atto". Se invece l'ha firmato, avrebbe dovuto dire francamente di aver cambiato idea.¹⁷² Il suo intervento è invece un capolavoro di unanimità, se vogliamo chiamarlo così. D'altronde, come potrebbe un campione della lotta contro il

male ammettere di essersi espresso, se non altro nelle "discussioni di quel periodo", a favore di qualcuno che una parte rilevante dell'opinione pubblica e le istituzioni considerano un assassino?

Un equivoco o magari un piccolo errore di gioventù, si dirà secondo i punti di vista. Tuttavia, l'unanimità è la cifra degli interventi che Saviano dispensa regolarmente non solo sulla camorra, sua specialità esclusiva, ma su temi che evidentemente conosce bene e che non gli sono estranei. In due articoli su "Repubblica" prende posizione sul caso Englaro. Nel secondo, chiede perentoriamente *agli italiani* di chiedere scusa al padre di Eluana:

Da italiano sento solo la necessità di sperare che *il mio paese chieda scusa a Beppino Englaro*. Scusa perché si è dimostrato, agli occhi del mondo, un paese crudele, incapace di capire la sofferenza di un uomo e di una donna malata. Scusa perché si è messo a urlare, e accusare, facendo il tifo per una parte e per l'altra, senza che vi fossero parti da difendere.¹⁷³

Ma perché deve essere il "paese" a chiedere scusa a Beppino Englaro? Saviano dice giustamente che la vicenda è stata strumentalizzata. Ma non da tutti e non allo stesso modo. Di fatto, due parti si sono contrapposte, ma con accenti assai diversi, e comunque moltissimi appartenenti al "paese", la grandissima maggioranza, hanno giustamente taciuto. Si dovrà pure distinguere tra un governo che è intervenuto con ispezioni, atti amministrativi e un decreto contestato e chi invece, al di là delle sue convinzioni, ha tenuto un profilo basso o si è meramente espresso su questioni di diritto e non di merito. Ma nell'articolo si parla di "politici" e non si cita mai il governo. Possiamo comprendere e anche condividere lo sdegno di Saviano, e tuttavia rileviamo un tono al tempo stesso ammonitorio, da Commendatore mazzettiano ("chiedete scusa!"), e vago ("i politici", "il paese"). Che cosa conferisce a Saviano l'autorità morale per rampognarci tutti? Non è difficile rispondere: la posizione di eroe o profeta programmaticamente *super partes*. Egli ci guarda in faccia non tanto da lontano, quanto dall'alto.

In qualsiasi presa di posizione recente su questioni di pubblico interesse, Saviano non manca di informarci dell'obsolescenza delle categorie di destra e sinistra, cioè delle "parti". In una lunga intervista, dichiara di chiamarsi fuori dalla politica in quanto questa è indifferente alla lotta contro le mafie. Rivaluta Almirante poiché, per ciò che riguarda il crimine organizzato, i suoi valori erano gli stessi di Borsellino.¹⁷⁴ La lotta alla camorra, pertanto, diviene l'unico criterio di giudizio di ogni questione politica e d'attualità. Viene invitato a parlare a Roma³ dagli studenti dell'Onda, orientati a sinistra e comunque antigovernativi:

"Sento tantissimo la deideologizzazione. Io parlo ai giovani. Ai giovani di destra come ai ragazzi di sinistra o a ragazzi semplicemente che non hanno alcun tipo di posizione o non l'hanno ancora formata. E l'idea di andare a parlare all'università, anche se sono stato invitato dall'Onda, era quella: poter parlare a tutti e non solo a una parte, perché la battaglia sulla criminalità è una questione che come dire, moralmente,

viene prima di tutto". [...] "Penso ad esempio agli scontri a Piazza Navona - ha proseguito Saviano - che mi sono sembrati un po', come dire, vecchi. Insomma riguardavano piuttosto più i genitori di quei ragazzi che loro". Ecco, ha aggiunto lo scrittore, "mi è sembrato un po' ridicolo quello scontro per una semplice ragione: mentre loro si picchiavano e si lanciavano sedie e tavolini dei bar, dopo pochi giorni uscì la notizia che in quella zona c'erano bar in mano alla 'ndrangheta. Ecco, è esattamente questo quello che loro vogliono."¹⁷⁵

A dire il vero, i principali quotidiani indipendenti hanno riportato che gli scontri di Piazza Navona sono stati causati da un'aggressione di militanti di destra contro gli studenti dell'Onda. E non si capisce che c'entrino i "genitori di quei ragazzi", a meno che non si tratti delle consuete allusioni al Sessantotto, padre di ogni sciagura nazionale. Ma colpisce, sia in questa intervista, sia nell'intervento all'università, l'assenza di qualsiasi riferimento al contesto, e cioè, dopotutto, a un mondo studentesco largamente mobilitato contro il governo. Evidentemente la questione è estranea a Saviano. Al punto che secondo lui gli studenti, trasformandosi in segugi anti-crimine, avrebbero dovuto preoccuparsi non del loro futuro, ma dei proprietari (la 'ndrangheta) dei bar della piazza in cui sono avvenuti gli scontri.¹⁷⁶

Che Saviano veda *qualsiasi* realtà del nostro tempo, vicina o lontana, nella sua ottica ossessiva di scrittore anti-camorra appare in un intervento sulla morte dei sei paracadutisti italiani in Afghanistan nel settembre 2009. Un episodio di guerra, che dovrebbe essere interpretato in primo luogo alla luce oggettiva della politica internazionale, dà la stura a considerazioni al tempo stesso deterministiche (i soldati si arruolerebbero perché non avrebbero altre alternative alla povertà, alla camorra e alla "noia") e demagogiche (i morti "urlano alla nostra coscienza" ecc.).

Qui come là i signori della guerra sono forti perché sono signori di altro, delle cose, della droga, del mercato che non conosce né confini né conflitti. Delle armi, del potere, delle vite che, con quel che ne ricavano, riescono a comprare. L'eroina che gestiscono i Taliban è praticamente il 90% dell'eroina che si consuma nel mondo. I ragazzi che partono spesso da realtà devastate dai cartelli criminali hanno trovato la morte per mano di chi con quei cartelli criminali ci fa affari. L'eroina afgana inonda il mondo e finanzia la guerra dei Taliban. Questa è una delle verità che meno vengono dette in Italia. Le merci partono e arrivano, gli uomini invece partono sempre senza garanzia di tornare. Quegli uomini, quei ragazzi possono essere nati nella Svizzera tedesca o trasferiti in Toscana, ma il loro baricentro rimane al paese di cui sono originari. È a partire da quei paesini che matura la decisione di andarsene, di arruolarsi, di partire volontari. Per sfuggire alla noia delle serate sempre uguali, sempre le stesse facce, sempre lo stesso bar di cui conosci persino la seduta delle sedie usurate. Per avere uno stipendio decente con cui mettere su famiglia, sostenere un mutuo per la casa, pagarsi un matrimonio come si deve...¹⁷⁷

Non una parola è spesa sulle circostanze del conflitto, sulla strategia degli americani e della Nato e sul senso stesso di una guerra che osservatori competenti considerano ormai una trappola a cui sarà difficilissimo sottrarsi.¹⁷⁸ Naturalmente, uno scrittore sceglie il registro che vuole quando commenta un fatto come la morte dei paracadutisti; e tuttavia quanto è conso-

nante il brano citato con i più triti luoghi comuni patriottici, con la retorica secolare della nazione proletaria e dei giovani del sud che si immolano per noi che restiamo a casa! Il richiamo ai sentimenti più convenzionali inibisce la comprensione di ciò che avviene davvero laggiù. Saviano dice in sostanza che i nostri soldati combattono in Afghanistan i signori della guerra e della droga, come se stessero pattugliando Scampia e Secondigliano in funzione anti-camorra. Un'equazione priva di senso che ha solo la funzione, una volta di più, di unificare il paese immaginario sotto le insegne del bene in lotta contro lo stesso male, interno ed esterno. Ciò che non dispiacerà a chi porta la responsabilità ultima di aver spedito quei soldati in Afghanistan.

Le opinioni di Saviano sono rigorosamente *bipartisan* ed evitano per lo più di prendere posizione sui conflitti politici in Italia. Si devono segnalare però due eccezioni significative. Lo scrittore ha aderito alla mobilitazione indetta dal quotidiano "La Repubblica" per la libertà di stampa, e quindi contro Berlusconi, e promosso un appello contro il progetto di legge sul processo breve.¹⁷⁹ Ma negli articoli dedicati alle due questioni i riferimenti a Berlusconi sono sempre indiretti, e le occasioni buone per riaffermare un'idea molto generica di tutela della libertà di opinione e di uguaglianza davanti alla legge. Così, a proposito di una manifestazione sulla libertà di stampa:

Questa manifestazione non dovrebbe veramente avere colore politico, e anzi invito ad aderirvi tutti i giornalisti che non si considerano di sinistra ma credono che la libertà di stampa oggi significa sapersi tutelati dal rischio di aggressione personale, circostanza che andrebbe garantita a tutti.¹⁸⁰

L'appello contro il processo breve ha causato un dolciastro scambio epistolare con il ministro della cultura Bondi. Questi, forse perché scribacchia poesie e si considera perciò un collega di Saviano,¹⁸¹ si è rivolto molto rispettosamente allo scrittore e dopo averlo ampiamente lodato gli ha chiesto di recedere dal suo impegno contro il processo breve.¹⁸² Nella risposta, Saviano, dato atto a Bondi di un tono "rispettoso e dialogante", conferma la sua posizione di contrarietà alle leggi *ad personam* e agli interventi del governo contro la libertà di stampa (e qui non possiamo che essere d'accordo con lui), ma non perde l'occasione di arrampicarsi po' più in alto sul piedistallo morale e *bipartisan* da cui evidentemente sente di parlare al mondo:

Qualche giorno fa la Germania mi ha onorato del premio Scholl, alla memoria dei due studenti dell'organizzazione cristiana Rosa Bianca, fratello e sorella, giustiziati dai nazisti con la decapitazione per la loro opposizione pacifica, per aver solo scritto dei volantini e aver invitato i tedeschi a non farsi imbavagliare. [...] Ciò che mi spinge a raccontare dei crimini del comunismo in Russia e dei soprusi delle multinazionali in Africa non è un "farsi impadronire dal demone della politicizzazione e della partitizzazione della cultura" bensì un altro demone. Quello che ha lo scopo di raccontare le verità o almeno provarci. Un'informazione scomoda per chi la dà e per chi l'ascolta, la osserva, la legge. In Italia la deriva che lo stato di diritto sta prendendo è pericolosa perché ha tutte le caratteristiche dell'irreversibilità. È per questo che agisco in que-

sto modo, perché è l'unico modo che conosco per essere scrittore, è questo l'unico modo che conosco di essere uomo.¹⁸³

Se nello scambio con Bondi siamo sul piano del "dialogo rispettoso", le opinioni di Saviano sul ministro dell'interno Maroni, ben più potente del soave ministro della cultura, sconfinano nell'apologia. Tutto comincia con un'intervista di Pietrangelo Buttafuoco, caposervizio di "Panorama", al ministro Maroni sui suoi successi nella lotta contro la mafia e la camorra. Maroni rivela che perfino Zapatero parlerebbe bene dell'azione dello stato italiano e l'intervistatore commenta: "Se lo dice Zapatero, lo dirà anche Saviano? Aspettiamo dall'autore di *Gomorra* una risposta."¹⁸⁴ La quale arriva puntuale due settimane dopo in un'intervista al solito Buttafuoco: "Roberto Maroni? Sul fronte antimafia è uno dei migliori ministri dell'Interno di sempre".¹⁸⁵ È un'opinione discutibile, benché coerente con la prospettiva monografica di Saviano. Ma nell'intervista in questione c'è di molto di più, l'insistenza sul fatto che lui, Saviano, non bada all'ideologia:

Non mi sono mai scelto gli amici per conformismo. Come scrittore, mi sono formato su molti autori riconosciuti della cultura tradizionale e conservatrice, Ernst Jünger, Ezra Pound, Louis Ferdinand Céline, Carl Schmitt... E non mi sogno di rinnegarlo, anzi. Leggo spesso persino Julius Evola, che mi avrebbe considerato un inferiore.¹⁸⁶

Come gli autori citati - maestri di stile nei loro generi, soprattutto Jünger, Céline e Pound - abbiano influito sulla formazione letteraria di Saviano non si sa, almeno in base a quello che ha scritto - con l'eccezione di Evola da cui probabilmente viene la fissazione per l'eroismo.¹⁸⁷ Naturalmente, chiunque si occupi di letteratura e pensiero del Novecento avrà avuto tra le mani i libri dei primi tre, e quindi non c'è un particolare merito o demerito nel saperne qualcosa. Ma nella frase "mi sono formato su molti autori riconosciuti della cultura tradizionale" c'è qualcosa al tempo stesso di dilettantesco e di ammiccante: il riconoscimento non tanto di autori ingenuamente ritenuti "maledetti", quanto della cultura di destra contemporanea che li considera i propri classici.¹⁸⁸

In ogni modo, la *captatio benevolentiae* di Saviano ha evidentemente lo scopo di dare di sé un'immagine ecumenica, più ampia possibile, da unità nazionale, in accordo con il clima di "volemose bene" (anzi: "vogliamoogli bene") sprigionato dall'aggressione contro Berlusconi. Incalzato dall'intervistatore, che gli chiede conto del suo appello "antiberlusconiano", Saviano precisa che il suo era "un invito indirizzato a Berlusconi, non lanciato contro il Presidente del Consiglio".¹⁸⁹ D'altronde le opinioni dello scrittore sul Cavaliere sono state sempre elusive. Come nella risposta a una precisa domanda di un giornalista svedese sul significato della solidarietà del Cavaliere:

[Domanda]. Che cosa significa allora il sostegno del capo di governo Silvio Berlusconi per Saviano?

[Risposta]. Il sostegno politico è un supporto da prendere *cum grano salis*. I vertici

della società italiana sono molto spesso complici della mafia, e una rivolta contro quel potere non è mai avvenuta in Italia. Perciò non è sufficiente lavorare contro l'estorsione economica, se non si lavora contro l'esistenza dell'influenza mafiosa nel tessuto economico. Non c'è un solo direttore di banca che abbia espresso la propria opinione in merito a conti bancari sospetti.¹⁹⁰

Sul riserbo di Saviano riguardo a Berlusconi non è comunque il caso di insistere. Salman Rushdie fu colpito dalla fatwa di Khomeini nel 1989, un anno dopo aver pubblicato *I versetti satanici*. Immediatamente, fu posto sotto protezione per decisione del governo presieduto da Margaret Thatcher. Due anni dopo, nel 1991, Rushdie diede alle stampe una collezione di saggi in cui "scorticava" letteralmente, come dissero i recensori, la Lady di ferro, che nel frattempo si era dimessa dall'incarico di Primo ministro.¹⁹¹ Nessuno potrebbe chiedere a Saviano qualcosa del genere. *Ego taceo. Non est enim facile scribere in eum qui potest proscribere*,¹⁹² dovrebbe giustamente rispondere lo scrittore citando un collega latino del quarto secolo. L'Italia non è l'Inghilterra. Da noi, le vie del doppio gioco sono infinite, benché il sostegno pubblico allo scrittore sia apparentemente unanime, e gli apparati dello stato mantengano, in teoria, spazi di indipendenza dal potere politico.

La letteratura contro il potere?

All'uomo in fuga non si possono chiedere giudizi politici troppo ravvicinati. Ma lo scrittore, l'autore che - parole sue - ha messo sotto gli occhi del mondo la realtà del crimine organizzato pubblicando non un saggio scientifico, bensì un'opera di narrativa destinata al grande pubblico, potrà essere interrogato su quello che scrive? Crediamo di sì, se la letteratura è una dimensione pubblica in cui la controversia è legittima. Ora, le opinioni di Saviano sulla letteratura non sfuggono a una certa aria di *déjà vu* o già sentito da qualche parte. Per dirne una, può la letteratura opporsi al potere? Ecco una domanda a cui gli studenti liceali sono facilmente chiamati a rispondere per iscritto agli esami di maturità. Ma certo, scriveranno in molti, immaginando di ricevere un bel voto. Probabilmente, più in là con gli anni, il loro entusiasmo nel potere della parola diminuirà. Dipende, risponderebbero. Dipende da quale potere e da quale letteratura. Le dittature, lo sappiamo tutti, non amano che poeti e scrittori dicano quello che pensano. Così Stalin e così Ahmadinejad. Più complicata è la faccenda negli stati di diritto, che si tratti di vere democrazie o di quella strana cosa che è oggi l'Italia.

Tutto dipende dalla definizione di potere. Le mafie hanno un enorme potere. Spadroneggiano nei loro territori, fanno affari con le aziende e le banche, si ramificano nel resto del paese, si espandono all'estero. E in qualche misura influenzano il potere politico. Ma non sono *il* potere. Quand'anche le mafie fossero ridotte all'impotenza, il bel paese continuerebbe ad essere governato da altri poteri, meno sanguinari e pestiferi, e non di meno decisivi. Come tutto il mondo ha potuto vedere, in Italia uno di questi poteri è cresciuto, dai primi anni Novanta, fino a costituire un complesso me-

diale-economico-politico che non ha precedenti nelle cosiddette democrazie. Pertanto, quando Saviano si presenta come uno in lotta contro "il" potere fa retorica. Forse comprensibile, ma certamente fuorviante. Va a New York e dibatte di letteratura e potere con Salman Rushdie.

Saviano abbassa la voce: "Vorrei farti una domanda forse un po' ingenua: ma pensi che la letteratura possa davvero disturbare il potere?"

Rushdie: "Assolutamente sì, continuo a crederci. Guarda con quanta attenzione i regimi controllano la letteratura e gli scrittori, pensa a come vigilavano in Unione Sovietica e ne avrai la prova". [...] Stai scrivendo qualcosa di nuovo?". Saviano: "Sì, un altro libro ma non sulla camorra". Rushdie: "Bravo, continua a scrivere e scrivi anche di altro, anch'io ho fatto così, anche questo è un modo per non restare prigionieri. Devi recuperare una vita che non sia tutta legata a *Gomorra*. E poi dovresti venire a stare un po' a New York, qui mi sono sempre sentito molto più libero che in Europa. Qui non potrebbe mai accadere che uno scrittore venga minacciato per un libro, forse perché in America nessuno pensa che la letteratura possa avere questo potere".¹⁹³

Insomma, come l'esperto e paterno Rushdie sa bene, dove non c'è oppressione la letteratura non è rischiosa e l'eroismo letterario non attecchisce. E quindi giriamo sempre intorno allo stesso punto. Perché ci sia l'Eroe ci vogliono gli Orchi. Ma, perché il primo faccia bene il suo mestiere, c'è bisogno di un pubblico che l'incoraggia e l'applaude, un po' come i Danesi che Beowulf libera dall'orco. Ciò è chiarissimo proprio a Saviano, il quale, in un articolo in cui racconta in dettaglio la sua visita all'Accademia reale di Stoccolma, mentre sente aleggiare gli spiriti degli illustri scrittori che lì furono incoronati, riflette sul suo successo letterario attribuendolo alla relazione virtuosa con il pubblico:

Molti intellettuali, mentre rimpiangono la loro perdita di ruolo nelle società occidentali, continuano a considerare il successo con diffidenza o con disprezzo, come se invalidasse automaticamente il valore di un'opera, come se non potesse essere altro che il risultato dei meccanismi manipolativi del mercato e dei media, come se il pubblico a cui è dovuto fosse impossibile pensarlo diversamente da una massa acritica. È soprattutto nei confronti di quest'ultimo che commettono un torto enorme, perché se è vero che i libri non sono tutti uguali tantomeno lo sono i lettori. I lettori possono cercare di divertirsi o di capire, possono appassionarsi alla fantasia più illimitata o al racconto della realtà più dolorosa e difficile, possono persino essere la stessa persona in momenti differenti: ma sono capaci di scegliere e di distinguere. E se uno scrittore questo non lo vede, se non confida più che la bottiglia da gettare in mare approdi nelle mani di qualcuno disposto ad ascoltarlo, e ci rinuncia, rinuncia non a scrivere e pubblicare, ma a credere nella capacità delle sue parole di comunicare e di incidere. Allora fa un torto pure a se stesso e a tutti quelli che lo hanno preceduto.¹⁹⁴

Opinione a dir poco curiosa. Dove sarebbero oggi gli intellettuali che considerano il successo "con diffidenza e con disprezzo"? Lo snobismo verso la cultura commerciale è roba da *Kulturkritik*, passata di moda da un bel po' di tempo.¹⁹⁵ La nostra è l'epoca di Andy Warhol, non di Adorno. Riusciamo a immaginare uno scrittore che rinuncia a priori a essere letto? Che chiude il suo messaggio in un cassetto potendo infilarlo in una bottiglia e affidarlo alle onde o, più comodamente, spedirlo a una casa editrice? Le re-

dazioni sono intasate da manoscritti di aspiranti premi Nobel.¹⁹⁶ Saviano dice che il pubblico, "capace di scegliere e di distinguere", ha premiato *Gomorra* perché vi ha visto un esempio di letteratura contro il potere. E sia. Ma perché colpevolizzare quelli che non hanno avuto successo, attribuendo loro un'implausibile volontà di silenzio?¹⁹⁷

Saviano crede che il successo non dipenda dai meccanismi del mercato e dei media, ma dalla forza della parola e della verità. Se scrivete un "racconto della realtà più dolorosa e difficile", il pubblico vi ascolterà. Questa è anche l'opinione di una collega di Saviano, scrittrice e poetessa, nonché *editor* di Mondadori:

Esistono alcuni che pensano che Saviano sia diventato quello che è adesso grazie al marketing editoriale o all'influenza dei media o a entrambi. Ma nulla si sarebbe messo in moto senza il libro né tanto meno avrebbe raggiunto queste dimensioni senza pubblico perché è quest'ultimo, in un movimento di *feed back* circolare, che continua ad alimentare le ristampe e tener aperti gli spazi su televisioni e giornali. *Quindi ha ragione Saviano quando dice che non è stato il suo libro a innescare una reazione da parte della camorra, ma il successo del suo libro, la trasformazione del suo libro e di lui stesso in qualcosa che riveste un valore simbolico per moltissime persone.*¹⁹⁸

Il passo citato dà un po' l'impressione che il successo di un libro sia frutto della relazione diretta tra scrittore e pubblico. Beh, la faccenda appare più complessa. Il successo letterario è *soprattutto* una questione di marketing editoriale e mercato (libri di cui si parla sui giornali e in televisione, libri venduti). Può essere che all'inizio funzioni una specie di passa parola: così nel caso di *Tre metri sopra il cielo* di Federico Moccia, che, pur non contenendo cose dolorose o difficili, contende a *Gomorra* la palma di successo librario degli ultimi anni. Ma poi i media contano. Chiunque bazzichi le case editrici sa che la formula di un successo clamoroso potrebbe essere più o meno questa: "qualità del libro + forza dell'editore sul mercato (e quindi marketing, pubblicità, distribuzione ecc.) + fortuna" - dove il primo fattore può anche essere assente, il secondo necessario ma non sufficiente e il terzo è decisivo, perché mai il successo di un libro è del tutto programmabile a tavolino. *All hits are flukes* ("i successi clamorosi sono colpi fortunati"), si dice nel mondo dello show business americano. Chi avrebbe scommesso, prima dell'uscita, sulla diffusione planetaria de *Il nome della rosa* di Umberto Eco o di *Va' dove ti porta il cuore* di Susanna Tamaro, il libro italiano più venduto del Novecento? In ogni modo, dopo che per qualsiasi motivo un libro viaggia sulle ali del vento, che i media facciano rullare i tamburi non guasta proprio, come è ovvio.

E che c'è di male? Purtroppo, però, la fama ottenuta grazie al successo editoriale talvolta *si paga*. La casistica degli scrittori in lotta contro gli effetti del successo o contro se stessi è succulenta e meriterebbe un capitolo a sé in una storia sociale della letteratura contemporanea. Quelli che perdono l'anima e non la trovano più (Jack London, Hemingway), quelli che vanno a Hollywood e smarriscono l'ispirazione (Fitzgerald), quelli che spa-

riscono in un eremo di montagna e smettono di pubblicare (J.D. Salinger), quelli che si danno all'alcol (M. Lowry), quelli oppressi dal senso di colpa (T. Capote), quelli abbandonati dal pubblico dopo la fortuna clamorosa dei primi libri e che si chiudono nel risentimento...

Tra lo scrittore e il pubblico non c'è il vuoto. Ci sono le case editrici, la pubblicità, i media, l'opinione pubblica mutevole, magari i critici ringhiosi, il gusto che cambia e così via. E mettiamoci l'invidia dei colleghi o il risentimento dei falliti. E anche i poteri che giocano a rimpiattino con lo Scrittore e magari, in qualche caso, gliela giurano. L'immagine che Saviano dà delle relazioni tra la parola letteraria e il pubblico può andar bene per il tema di italiano all'esame di maturità. Ma se davvero crede in quello che dice, allora vive in una dimensione di sogno, forse in una nube profetica, non nella realtà delle lettere.

Santificazioni

Tutto ciò che precede equivale a dire che la pretesa della parola letteraria di essere mera *phoné semantike* che risuona in quanto tale nelle orecchie del pubblico fa sorridere. Ahimè, dobbiamo accettare l'idea che la parola letteraria ci perviene in quanto iscrizione, linguaggio che non è mai originario, ma trova senso solo nel sistema tramandato della scrittura, il quale, a sua volta, fa parte di quella cosa complessa chiamata cultura, nella quale si annidano oscuri significati, echi di riti sanguinosi, brividi sacrificali. Lo stesso Saviano sembra esserne consapevole:

Fanculo il successo. [...] In cattività, guardato a vista dai carabinieri, rinchiuso in una cella, deve vivere Sandokan, Francesco Schiavone, il boss dei Casalesi. Se lo è meritato per la violenza, i veleni e la morte con cui ha innaffiato la Campania, ma qual è il mio delitto? Perché io devo, vivere come un recluso, un lebbroso, nascosto alla vita, al mondo, agli uomini? Qual è la mia malattia, la mia infezione? Qual è la mia colpa? Ho voluto soltanto raccontare una storia, la storia della mia gente, della mia terra, le storie della sua umiliazione. Ero soddisfatto per averlo fatto e pensavo di aver meritato quella piccola felicità che ti regala la virtù sociale di essere approvato dai tuoi simili, dalla tua gente. Sono stato un ingenuo. [...] È una colpa aver voluto raccontare la loro vita, la mia vita?¹⁹⁹

Ma perché colpa? Perché malattia, perché infezione? È la peste, ancora una volta, a impregnare questa retorica. Nessun altro protetto dalle forze dell'ordine, sia dissociato o pentito di qualche organizzazione criminale, sia giornalista, magistrato o inquirente parlerebbe così. Costoro sanno di non aspettarsi alcuna "piccola felicità" per aver dato prova di virtù, che nel loro caso non ha certamente di mira l'approvazione sociale, o non solo. Sanno di *rischiare*, quale che sia la loro motivazione ultima: la nausea per il crimine, la passione nel proprio mestiere, la professionalità, il civismo, la sensazione privata di essere nel giusto. Come può Saviano non pensare - a giudicare almeno dagli scritti e dalle interviste - che egli non è più, se mai lo è stato, una "voce" che parla alla "sua gente" e racconta la sua vita, ma ormai proprietà di un pubblico, in cui si annidano ovviamente i suoi nemici? Egli è un eroe e non dovrebbe sorprendersi di non avere più una vita

privata.

Sì, il suo sfogo d'eroe fragile o santo recalcitrante si può comprendere. Ma rivela per contrasto quali siano i meccanismi profondi che spingono l'opinione pubblica a identificarsi nell'eroe o nel santo. *La volontà di sacrificio*. Dico volontà nel senso della nietzscheana *Wille zur Macht*, l'espressione ultima e sintomatica di un processo cieco a cui troppi partecipano: gli attori, il coro, il pubblico che si commuove e applaude. Persi come siamo nella contemplazione dello spettacolo, non ci avvediamo facilmente della *logica ultima* che spinge la rappresentazione in una certa direzione. Ma ci sono parole che improvvisamente, se sappiamo leggerle, possono rivelarla. Lungi da me psicoanalizzare la vicenda Saviano. Ma come non pensare, davanti alle due righe che seguono, a un lapsus fin troppo rivelatore?

Piacciono poco, da noi, i martiri. Morti e sepolti, li si può ancora, periodicamente, sopportare. *Vivi*, diventano antipatici. Molto antipatici.²⁰⁰

È stato osservato che la santificazione e l'iper-esposizione dello scrittore favoriscono paradossalmente i disegni omicidi della camorra. Non mi è possibile giudicare sulla portata delle minacce. Ma dal tono perentorio con cui talvolta sono state diffuse dai media ("Saviano sarà ucciso entro Natale", così titolavano quasi tutti i quotidiani italiani e i principali telegiornali il 14 ottobre 2008) si ha l'impressione che non solo i camorristi lo vogliano morto.

Mi sia ora permesso un riferimento personale. Avendo pubblicamente espresso perplessità sulla santificazione dello scrittore, sono stato oggetto di aspre critiche. Non vale la pena riesumare una *querelle* insignificante.²⁰¹ Tuttavia, che la questione della santità di Saviano non sia così peregrina, frutto di rancore, invidia, iconoclastia o magari simpatia per la camorra, risulta da una curiosa notizia pubblicata nel febbraio del 2010 in un'edizione locale di "La repubblica":

Ostensione del Santo, Monsignor Doni: "Antonio come Saviano". PADOVA. Proprio questa mattina - dice Monsignor Paolo Doni, vicario generale della Diocesi - mentre è in pieno svolgimento l'Ostensione del Santo, ho partecipato con Cariparo, Cassa di Risparmio del Veneto e alcune sezioni della Caritas ad un incontro operativo per programmare interventi contro l'usura, per soccorrere famiglie in difficoltà e imprese a rischio. L'usura per Antonio da Padova è un peccato capitale, una micidiale forma di sfruttamento dei poveri e questa malattia sociale ha scavalcato i secoli ed è ancora viva e virulenta. Antonio, nelle sue prediche incendiarie, rischiando la pelle, con una forza di testimonianza paragonabile a quella del libro di Roberto Saviano, *Gomorra*, chiamava gli usurai per nome e cognome, li additava alla pubblica gogna.²⁰²

Qui c'è proprio da fantasticare. Il francescano portoghese approdato a Padova, fustigatore di profittatori (ma anche "martello degli eretici"), antesignano di Saviano nella lotta contro un "peccato capitale" che scavalca i secoli... La notiziola non ci dice nulla, naturalmente, sulla questione *Gomorra*. Ma ci dice molto, se solo ci riflettiamo un momento, sulla cultura prevalente in Italia, in una fase storica in cui, davanti al disfacimento della

cosa pubblica, la Chiesa avanza ormai con successo (e a onta degli incensanti misteri e scandali che travagliano le stanze del Vaticano) la pretesa di definire i criteri ultimi di distinzione tra ciò che è Bene e ciò che è Male. È in questa arena, anzi sotto queste navate, che risuona la voce di Santo Saviano.

Noi, gli eroi

Come interpretare, nel quadro antropologico delineato sopra, l'identificazione apparentemente unanime del pubblico nello scrittore? Iniziamo a rispondere soffermandoci sul significato dell'emozione intorno al "nostro" eroe. Più ancora di quella ufficiale e governativa, strutturalmente ipocrita, ce n'è una diffusa che si manifesta nello slogan "Saviano sei tutti noi!". Scorro siti e blog degli ultimi anni. "Io sono Saviano", "Siamo tutti Saviano", "Adottiamo Saviano", "Non lasciamolo solo!", "Ammazzateci tutti" e così via.²⁰³ Petti che si scoprono, petizioni, cittadinanze onorarie, appelli alla solidarietà. Dovunque, nel paese dei mille comuni, la coscienza virtuosa delle cittadinanze si schiera al suo fianco, contro il crimine. Sarebbe l'altra faccia del "potere della parola" in cui crede Saviano. Lui "parla ai giovani" e loro rispondono. Va bene, questo anelito alla giustizia potrà servire a mantenere alta la guardia contro il crimine organizzato. Ma la guardia *di chi*? Nelle località più sperdute e nel web, consiglieri comunali e cittadini che magari fin lì non si erano accorti dell'esistenza del crimine organizzato si *mobilitano*. Dubito che ciò influisca sulle attività necessariamente discrete di chi, investigatore, magistrato inquirente o giudice agisce davvero contro camorra, mafia e 'ndrangheta. In cambio, però, l'eruzione di virtù comporta visibilmente un effetto che, con Gehlen, si potrebbe definire *Entlastung*, "sgravio" o "supplenza".²⁰⁴ Anche noi combattiamo la mafia, e quindi siamo a posto, perché ci siamo sgravati la coscienza.

Un effetto complementare a quello che precede è il trionfo degli stereotipi, letterari e non. Vi ricordate di quel calciatore della nazionale, per il quale la pubblicità mondiale intorno al film *Gomorra* danneggerebbe l'immagine di Napoli? Una sciocchezza che molti hanno stigmatizzato e che lo stesso Saviano ha accolto con un'alzata di spalle (e che poi il giocatore ha prontamente ritrattato, come è d'uso in Italia). Pensierini cristallizzati in etichette contrapposte, e anche un forte sospetto di narcisismo calcistico. Noi che abbiamo vinto un campionato del mondo siamo ambasciatori del bel paese, mentre quelli che tirano fuori le brutture... Eppure, siamo sicuri che si tratti soltanto di opinioni estemporanee di un calciatore? La questione è sintetizzata nell'articolo di un prestigioso settimanale tedesco.

Il bestseller di Saviano ha modificato la nostra immagine dell'Italia. Si tratta di un risultato stupefacente perché nessun'altra passione è così indistruttibilmente nutrita di cliché come il nostro amore per l'Italia. Chi ha letto *Gomorra* non può più semplicemente fantasticare sulla "bella Italia"²⁰⁵. C'è indubbiamente anche il cliché negativo, l'immagine di un paese eternamente segnato dalla corruzione, dal crimine e dall'economia illegale...²⁰⁶

Ovvero: noi tedeschi abbiamo sempre guardato all'Italia come la terra in cui fioriscono i limoni,²⁰⁷ sullo sfondo di romantici ruderi, ma ora, grazie a Saviano, sappiamo che ce n'è un'altra, quella "eternamente segnata dalla corruzione, dal crimine..." ecc. D'ora in poi, il tedesco colto, se mai si spingerà a sud di Roma, saprà che a Napoli, oltre alle zagare, sbocciano anche i fiori del male. Beh, non è proprio una novità e un minimo di memoria non guasterebbe. Tra Ottocento e Novecento, dalle parti di Napoli arrivarono i dandy come Norman Douglas, che avevano eletto il Golfo a dimora degli dei. Ma prima c'era stato *Il ventre di Napoli*, l'inchiesta di Matilde Serao nel mondo dei bassi, dove già a fine Ottocento dominavano usura e corruzione.²⁰⁸ Poi, a partire dalla seconda guerra mondiale, gli scrittori si affacciarono su un panorama di disfacimento, rendendone, volta per volta, il senso di orrore inerte e metafisico (*Il mare non bagna Napoli*, di Anna Maria Ortese)²⁰⁹ o il brulichio della vita a ogni costo sotto le macerie (*Napoli '44* ²¹⁰ di Norman Lewis, e soprattutto il prototipo contemporaneo di qualsiasi racconto-verità partenopeo, *La pelle* dell'italo-tedesco Curzio Malaparte, nato Kurt Erich Suckert). Al recensore tedesco non è venuto in mente che siamo nel campo della letteratura e che non basta sostituire uno stereotipo con il suo contrario per riequilibrare la situazione. Sempre di stereotipi si tratta.²¹¹

Lo stereotipo ha, nel regno delle lettere, la stessa funzione che l'opposizione tra Eroi e Orchi svolge in ciò che potremmo chiamare morale collettiva. Semplifica. Consola. Sgrava. Permette di opporre il regno delle forme millenarie alla vita organica, il Bello all'Orrido, sotto lo stesso sole indifferente. È, appunto, la strategia di Curzio Malaparte, che a me sembra, più di Ernst Jünger e Louis Ferdinand Céline (che con dubbia modestia Saviano ama citare come suoi ispiratori o autori *de chevet*) il padre spirituale alla lontana di *Gomorra*. Anche lui visceralmente *bipartisan*, alla moda italiana. Fascista critico e poi comunista in odore di santità cattolica, e come tale onorato della tessera del Pci in punto di morte. Autore di un racconto intitolato *Sodoma e Gomorra* (una coincidenza, certamente). Meno casuale è che l'immagine che domina ossessivamente *La pelle*²¹² sia la *peste*, che dà il titolo al primo capitolo. Napoli, città infetta, in cui tutto si compra e si vende: i corpi delle prostitute, i soldati americani di colore spennati dagli sciuscià, lo spettacolo dell'imene intatto di una fanciulla. Sentina su cui si posa lo sguardo sprezzante e snob degli ufficiali alleati e soprattutto si appunta quello dello scrittore maledetto. Perché il soggetto de *La pelle* non è tanto la cloaca umana dei bassi, ma lo scrittore che la visita. Il suo io narrante.

In ogni romanzo-rivelazione-della-verità, il vero protagonista non è la realtà, ma il suo autore. Che si tratti dei resoconti dalle trincee di Jünger o delle visite di Truman Capote nel braccio della morte, è lo scrittore che trionfa, intermediario tra le tenebre e i lettori. Un trionfo che allo scrittore può costare caro. Non tutti, come Jünger, sono capaci di sopravvivere sere-

namente alla propria leggenda. Ma al pubblico questo può non interessare. Alla rivelazione di qualcosa che non conosceva, e lo fa rabbrivire, si aggiunge la testimonianza di chi è sceso negli inferi. Lo scrittore-eroe. E con ciò la rappresentazione si chiude all'insegna della consolazione suprema. Il male esiste e qualcuno lo combatte: l'eroe-scrittore - e noi che lo leggiamo, fondendoci con lui.

Siamo tutti Saviano.

III. Un'epica per tutte le stagioni

Certo, noi abbiamo bisogno di storia, ma ne abbiamo bisogno in modo diverso dall'ozioso raffinato nel giardino del sapere, sebbene costui guardi sdegnosamente alle nostre dure e sgraziate occorrenze e necessità.

(Friedrich Nietzsche, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*)

Nazional-popolare e nazional-mediale

La vicenda Gomorra-Saviano non è dunque una "semplice" questione letteraria; è un fenomeno unico, un'operazione di scrittura divenuta occasione di una campagna senza precedenti che veicola o suscita sentimenti collettivi: un vero e proprio blockbuster *morale*. E questo fa la differenza con altri bestseller, come i libri di Stieg Larsson, o, per restare nella nostra provincia editoriale, Federico Moccia e simili. Va da sé che *qualsiasi* saga commerciale (romanzo pseudo-storico, noir, fantasy ecc.) comporta elementari conflitti morali. Tuttavia, nel caso di Saviano l'aspetto morale è di tipo sacrificale e mimetico, incarnandosi nella *persona* dell'autore (il giovane scrittore in fuga dagli assassini) e nella relazione che il pubblico intrattiene (o crede di intrattenere) con lui ("siamo tutti Saviano"). Si tratta quindi di una moralità *collettiva*, che rimanda alla comunità immaginaria che lo scrittore e il suo pubblico presuppongono e ciò facendo riproducono.²¹³

In questo senso, la vicenda di *Gomorra* e del suo autore è squisitamente nazional-popolare, anche se adeguata all'epoca delle comunicazioni di massa.²¹⁴ Proprio il fatto che *Gomorra* sia diventato un caso pressoché unico di *testimonia* (volta per volta giornalistica, letteraria, sacrificale ecc.) ne ha reso così unanime la ricezione - come se i critici si fossero trovati davanti, forse per la prima volta, al tipo *perfetto* di relazione tra scrittori e pubblico (cioè "popolo") immaginata più di settant'anni fa da Gramsci e, di conseguenza, la loro penna fosse rimasta a mezz'aria, bloccata da una sorta di timore reverenziale. Ed ecco perché un testo discutibile sia sul piano letterario, sia su quello dell'"indagine" *diviene* un capolavoro indiscusso.

Più di quarant'anni fa, Alberto Asor Rosa aveva scorticato il populismo in letteratura, dalla categoria gramsciana di nazional-popolare sino alle prove narrative di Pasolini e Cassola.²¹⁵ La sua critica, che oltretutto si appoggiava all'esempio della grande letteratura europea, portava un soffio di novità nella nostra cultura provinciale. Ma in pochi anni il populismo si sarebbe rivelato un bersaglio secondario. Nel Novecento, nessuna opera letteraria italiana ha rivestito un ruolo unanimemente riconosciuto di pedagogia nazionalpopolare (analogo, per intendersi, a quello svolto nell'Ottocento dai *Promessi sposi*). Il populismo preso di mira da Asor Rosa era una

faccenda di nicchia che interessava gli scrittori e semmai i loro lettori. E soprattutto riguardava il popolo immaginario che gli scrittori si fabbricavano, non il paese, che aveva altri interessi e preoccupazioni. Più importante era in quell'epoca il ruolo del cinema, come la commedia all'italiana, nel dar forma a qualcosa di simile a una cultura "nazionale".

E ben più decisiva sarebbe diventata inoltre la funzione della televisione, nel trasmettere un "discorso" nazionale e popolare. Uso qui il termine "discorso", nel senso di Michel Foucault,²¹⁶ per riferirmi non tanto a un'ideologia elaborata, quanto a un *set* di luoghi comuni, opinioni più o meno scontate e auto-referenziali, ovvietà "collettive". A ben vedere, sono proprio i media generalisti che realizzano ciò che prima era solo istanza retorica e politica, il *popolo*. Ma quest'ultimo è del tutto diverso dai borgatari idealizzati di Pasolini o dai giovani operai e partigiani di Cassola: oggi, il popolo si materializza esclusivamente come oggetto dell'intenzionalità mediale, ed *esiste solo in quanto assiste* - quando applaude lo spettacolo messo in scena ogni sera. Il "popolo" è oggi berlusconiano per definizione - tale non solo perché apprezza le proposte politiche del Cavaliere, ma perché si riconosce nella cultura che egli ha creato nei due ultimi decenni, *perché è quella cultura*. E non ha molta importanza che nei media soggetti al regime culturale attuale si levino anche voci alternative all'ideologia berlusconiana. Tanto per fare un esempio, "Anno zero" non è "Porta a porta". Ma, al di là del diverso stile dei conduttori (pretesco nel caso di Vespa, populista in quello di Santoro), la struttura è più o meno la stessa, centrata com'è sugli schiamazzi dei politici presenzialisti, sugli alterchi sempre uguali, su un linguaggio che naturalmente deve obbedire all'imperativo della *resa* televisiva.

Oggi, in tali condizioni, la "cultura" (nel senso di tutto quello che è creativo, e quindi arte, letteratura, ricerca, riflessione ecc.) può risuonare in pubblico solo in quanto parla il linguaggio dei media, e soprattutto della televisione, trasformandosi in sequenze di slogan e dichiarazioni a effetto inevitabilmente populiste. Non è per nulla sorprendente che la destra nazional-berlusconiana, insieme alla stampa apparentemente agnostica, "liberale" o "indipendente", conduca da anni una campagna incessante a favore della cultura di massa contro lo "snobismo" della sinistra.²¹⁷ D'altronde, oggi la destra sa benissimo di essere vincente. Infatti, la "sinistra culturale" è un ectoplasma o tutt'al più un feticcio retorico, come il "comunismo" da cui Berlusconi dice di essere ossessionato. La verità è che in Italia (caso unico nel mondo sviluppato) la destra domina la quasi totalità dei mezzi di espressione culturale di massa.

E ciò si riflette in una certa misura sulla letteratura nelle sue molteplici declinazioni (narrativa d'evasione, ma anche letteratura "alta", poesia, critica). Qui bisogna sgombrare subito il campo da un equivoco. Per sua natura, il berlusconismo - inteso come discorso culturale vincente e non come ideologia politica di destra - non è interessato a una letteratura schierata.

Proprio perché esalta il mercato e ha di mira una società di consumatori e non di attori politici, il berlusconismo, nelle sue articolazioni aziendali, può benissimo promuovere prodotti di sinistra, purché *vendano* e, al limite, non siano troppo espliciti nel denunciare il Capo. Nel catalogo di Mondadori, che pubblica qualsiasi cosa sia vendibile nel mercato della carta stampata (dai periodici di gossip alla letteratura alta e bassa e alla saggistica di ogni tipo) si trova di tutto: accanto a collane prestigiose e colte come i Meridiani, *Gomorra*, gli instant *hook* di Bruno Vespa, i libri di antiberlusconiani o leader dell'opposizione di centrosinistra e perfino quelli di esponenti dei centri sociali.²¹⁸ O si pensi a quella nicchia di qualità che è Einaudi: la vicenda di un libro del premio Nobel José Saramago, già autore della casa editrice di Torino, rifiutato perché definiva Berlusconi "delinquente", è un caso limite in un panorama editoriale in cui l'ovvio imperativo supremo è il profitto e non l'ideologia.²¹⁹

La politica liberale dell'editoria italiana è dunque coerente con la sua natura mercantile. Però, se è vero che *pecunia non olet* al fiuto delle case editrici, ciò pone - o dovrebbe porre - qualche problema, o almeno interrogativo, al mondo delle lettere. Siamo sicuri che una politica editoriale così aperta non sia una bella trappola per i letterati? La tipica risposta degli scrittori alla domanda "Dimmi con chi pubblici e ti dirò chi sei" - ovvero "Pubblico con chiunque purché la mia libertà creativa o espressiva non sia limitata" - appare ragionevole; dopotutto, uno scrittore, come qualsiasi tipo di artista, vive delle sue creazioni e quindi deve trasformarle in merci se vuole continuare a lavorare.²²⁰ Tuttavia, è anche vero che molto difficilmente gli scrittori possono sfuggire a condizionamenti decisivi, a partire da quelli linguistici. Come ha scritto Roland Barthes:

Appare dunque [...] che la funzione sociale della parola letteraria (quella dello scrittore) è appunto di *trasformare il pensiero* (o la coscienza o il grido) *in merce*; la società conduce dunque una sorta di lotta vitale per fare proprio, acclimatare, istituzionalizzare, il rischio del pensiero, ed è il linguaggio, istituzione-modello, a offrirgliene il mezzo: il paradosso è che, stando così le cose, una parola "provocatoria" cade senza difficoltà sotto il dominio dell'istituzione letteraria: [...] e un pensiero "provocatorio", nella misura in cui lo si vuole immediato, non può che estenuarsi in un *no mans land* della forma: non si dà mai scandalo completo.²²¹

*Hier ist die Rose, hier tanze*²²²: se lo scrittore vuole cogliere la rosa del successo almeno di una vendita decente, deve ballare come ogni altro produttore. Ma se poi pretende di essere voce pura e incondizionata ("grido", "coscienza"), facendo finta che il contesto commerciale in cui pubblica non conti nulla, eccolo entrare nel regno dell'auto-inganno. Anzi, quanto più lo scrittore pretende di essere voce che dice la verità su qualcosa, tanto più dimostra quanto sia scivolosa la pratica dello scrivere. E ciò a maggior ragione se la pretesa si esercita nella dimensione dei media, in cui il rumore sopprime, per definizione, qualsiasi possibilità di voce letteraria autentica.

Questa è esattamente la cornice in cui è esploso il caso *Gomorra*. Si è vi-

sto come gli interventi mediali di Saviano ritornino ossessivamente su luoghi comuni nazionali e popolari, magari in una versione apparentemente di sinistra o giovanilista, del tutto compatibile con il "liberalismo" berlusconiano. Luoghi comuni a cui *Gomorra* ha dato una prima forma, mentre la successiva grancassa mediale li ha istituzionalizzati e acclimatati (direbbe Barthes) facendone patrimonio collettivo: l'opposizione tra legalità e criminalità come conflitto maiuscolo tra Bene e Male (e quindi tra l'eroe Saviano-Pasolini-Papillon-Leonida-Beowulf e i mostri), la Letteratura come rivelazione della Verità, la scrittura "per tutti" come atto morale e quindi il Successo editoriale come prova di qualità letteraria e al tempo stesso di eroismo ecc.

In altre parole, diversamente dai tempi in cui Asor Rosa pubblicava *Scrittori e popolo*, il populismo letterario contemporaneo non può limitarsi alla "letteratura"; deve essere fenomeno mediale. Un'operazione di scrittura diviene "moda", come lo stesso Saviano rivendica esplicitamente, quando i media la fanno propria, la rilanciano, la rimodellano, liberandola - come è tipico della televisione - dal suo contesto e imponendola al di là dei tempi e dei luoghi. È così che l'indagatore dell'inferno criminale, preso di mira dai camorristi, può presentarsi al pubblico non solo con la sua storia o come espressione della sua terra, ma come voce degli scrittori perseguitati di ogni tempo e luogo, e dunque Parola che resiste al Potere. In un vero e proprio *recital* televisivo tenuto da Saviano alla fine del 2009, il processo di auto-beatificazione dello scrittore emerge con grande chiarezza. Ecco il resoconto del critico Aldo Grasso:

Ospite di "Che tempo che fa" di Fabio Fazio, per più di due ore Saviano ha parlato di libri, autori, artisti, di quei libri, magari poco noti, capaci però di mettere in crisi regimi politici: Ken Saro-Wiva, autore nigeriano impiccato a Lagos per la sua opposizione alle compagnie petrolifere, Anna Politovskaja, uccisa per i suoi scritti sulla Cecenia, Miriam Makeba e Reinaldo Arenas. Soprattutto di Varlam Shalamov, dei suoi *Racconti della Kolyma*: l'opera più sconvolgente sull'inferno dei gulag, scritta con incredibile maestria [...] Con qualche ingenuità, Saviano si avventura nell'infido mondo delle teorie letterarie, a metà tra Baricco e Paolini. [...]. Ora, qualcuno in studio avrebbe potuto fargli osservare che è stato proprio il regime sovietico attraverso la poetica del realismo socialista a teorizzare lo storicismo, cioè l'attitudine a rispecchiare nella forma letteraria le contraddizioni tipiche della società. Gli esiti non li ignoriamo. Se Saviano parla di cose che conosce bene, come il sacco di Castelvolturmo, è incisivo, se si addentra nei meandri più sofisticati della letteratura smarrisce un po' la strada e l'efficacia espositiva ne risente.²²³

Il senso della critica di Grasso è evidentemente più duro della forma cortese in cui viene espresso. Saviano è di fatto invitato a occuparsi di questioni "che conosce bene" - invito che, avendo letto diversi suoi interventi, dobbiamo sottoscrivere. Eppure, è curioso come uno dei massimi critici televisivi del paese non menzioni un fatto talmente evidente da passare inosservato (come nel racconto *La lettera rubata* di Poe): che disporre di due ore su un canale nazionale in prima serata per svariare su grandi scrittori o artisti perseguitati (suggerendo naturalmente di essere come loro, grande e

perseguitato) non è esattamente una prova di persecuzione e di grandezza. Potenza affabulatoria del mezzo televisivo.

In ogni caso, i rilievi sulla *naïveté* teorica di Saviano nelle materie letterarie non toccano l'indiscussa qualità del suo lavoro: "Se Saviano parla di cose che conosce bene...". E con ciò siamo al cuore dell'intera questione Saviano, ovvero la natura del suo successo. Si è trattato di una meteora, di un colpo di dadi del destino, di una costruzione mediale o della fusione miracolosa di testimonianza e scrittura? Oppure, di un sintomo che rimanda a qualcos'altro, di una polla che rivela l'esistenza di un flusso di acque sotterranee? La risposta comporta l'inquadramento del caso *Gomorra* nel contesto più ampio dei movimenti letterari contemporanei, per cominciare quelli alla moda.

Fucina d'eroismo

A che servono i movimenti in letteratura? Per la critica si tratta spesso di un espediente per raggruppare gli scrittori sotto un'etichetta di comodo - un po' come avviene per quel tipo di critico d'arte-imprenditore che fonda o legittima una corrente per promuovere gli artisti della sua scuderia.²²⁴ Ma talvolta, per gli autori, si può parlare, oltre che di correnti profonde in cui rispecchiarsi, di una sorta di iniziativa sindacale, della rivendicazione di uno spazio collettivo in cui ci si sente protetti o più forti. O anche di un'appropriazione politica: ora vi spieghiamo che cosa c'è davvero di comune nelle opere di un certo numero di autori e, così facendo, prendiamo la testa del movimento. Questo sembra il punto di partenza del cosiddetto New Italian Epic,²²⁵ una corrente o tendenza che Wu Ming 1 e 2 hanno lanciato prima in un documento sul web e poi in un saggio:

Sotto la produzione di molti autori italiani degli ultimi dieci-quindici anni vi è un giacimento di immagini e di riferimenti condivisi. Dalle trasformazioni che avvengono là in basso (si pensi a materia organica sepolta e compressa che nel tempo diventa idrocarburo) dipende il futuro della narrativa italiana.

Per lungo tempo si è trattato soltanto di impressioni, intuizioni, poi il discorso ha preso a strutturarsi. È toccato a me tirare le prime somme in cerca di una sintesi provvisoria, e l'ho fatto preparando il mio intervento per Up Close & Personal, workshop sulla letteratura italiana che si è svolto alla McGill University di Montreal nel marzo 2008. In quel contesto è stata usata per la prima volta l'espressione "nuova narrazione epica italiana" o, in breve, "New Italian Epic".²²⁶

Quali autori starebbero gorgogliando là in basso come idrocarburi e preparando il futuro della narrativa italiana? Per cominciare, gli scrittori di *noir* (Camilleri, Lucarelli, Carlotto e diversi minori o meno noti), senza dimenticare precursori come Cacucci e altri che hanno attraversato il *noir* per giungere a narrazioni "maestose e indefinibili" (Giuseppe Genna o Giancarlo De Cataldo). Poi, gli scrittori di romanzi di taglio storico o cronachistico (per esempio Antonio Scurati), ma anche Valerio Evangelisti e la sua ibridazione di storia e fantasy, nonché gli autori di "oggetti narrativi non identificati" e, inevitabilmente, il campione dell'ibrido per eccellenza,

e cioè Roberto Saviano. Tutti costoro avrebbero in comune una certa propensione per l'epica, perché racconterebbero:

imprese storiche o mitiche, eroiche e comunque avventurose [...] sempre all'interno di conflitti più vasti che decidono le sorti di classi, popoli, nazioni o addirittura dell'intera umanità.²²⁷

L'inclinazione epica sarebbe caratteristica precipuamente italiana, perché mentre nel resto del mondo "il postmoderno si riduceva a maniera e si avviava all'implosione, da noi si liberavano energie".²²⁸ La svolta verso l'epica sarebbe avvenuta "da noi" e non altrove soprattutto perché in Italia sono successe molte cose negli ultimi trent'anni (si intende, da un punto di vista storico-politico) e perché le nostre lettere vanterebbero una ricca tradizione di romanzi storici.

La doppia spiegazione convince davvero poco: in realtà, il nostro paese è sempre rimasto ai margini dei processi globali,²²⁹ e quanto ai romanzi storici, la verità è che abbondano soprattutto nelle *altre* letterature nazionali.²³⁰ E anche la contrapposizione dell'epica, italiana o no, al postmodernismo suona puramente convenzionale, dato che un buon numero di scrittori etichettati come postmoderni hanno attraversato a modo loro l'epica (Pynchon, Heller, De Lillo, Philip Roth, Vonnegut, Calvino, Cortazar, Rushdie, Coetzee...), ovviamente decostruendola, ironizzandoci sopra o giocandoci, visto che sono postmoderni.

Ma al di là dell'impressione di provincialismo suscitata dalla contrapposizione dei nostri Genna, Saviano e altri al resto del mondo, l'idea di fondo del NiE sembra essere - come reazione ai supposti giochini freddi e formalistici del postmodernismo - una sorta di "reincantamento" della letteratura: fiducia nel potere maieutico e "telepatico" della parola,²³¹ eticità e serietà (nel senso di un nuovo "prendersi sul serio"), obliquità o marginalità dello sguardo,²³² propensione *popular* (e cioè grande leggibilità, ovvero una certa facilità della scrittura).²³³ Come si vede, si tratta né più né meno dell'idea di letteratura che abbiamo visto rivendicare da Saviano: forza autonoma della parola scritta, che da sola sarebbe capace di cambiare il mondo grazie al successo di pubblico dei libri, "responsabilità" dello scrittore spinto da un irrefrenabile impulso morale, uno stile che pretende di mettersi al supposto livello dei lettori per parlare loro in modo più efficace e così di seguito. Curiosamente, trattandosi di epica, Wu Ming 1 e 2 non si interrogano troppo sulla figura dell'eroe, ma, come si è visto nel caso di *Gomorra*, questa emerge implicitamente nella narrazione.

Dopotutto, stiamo parlando di autori per lo più di sinistra, i quali preferiscono un'epica collettiva a quella tradizionalmente legata alla ventura e alla sventura dei singoli eroi.

Con "reincantamento" intendo una relazione tra autori e lettori che mira deliberatamente all'identificazione emotiva dei secondi negli oggetti creati dai primi (grazie ovviamente alla mediazione dell'io narrante, del

"punto di vista" ecc.). In questo senso, si potrebbe parlare del NIE come produzione di "storie di fantasmi per adulti", prendendo in prestito un'espressione di Aby Warburg.²³⁴ Ma sono storie che non si limitano a catturare o incantare il lettore nella fase circoscritta della lettura. Sono, invece, narrazioni che "esorbitano" dalla carta e investono tendenzialmente l'insieme dei mezzi di comunicazione:

Ogni libro del New Italian Epic è potenzialmente avvolto da una nube quantica di oggetti, *spin-off* e narrazioni "laterali": racconti scritti da lettori (*fan fiction*), fumetti, disegni e illustrazioni, siti web, canzoni, addirittura giochi in rete o da tavolo ispirati ai libri, giochi di ruolo coi personaggi dei libri e altri contributi "dal basso" alla natura aperta e cangiante dell'opera, e al mondo che vive in essa. Questa letteratura tende - a volte in modo implicito, altre volte dichiaratamente - alla transmedialità, a esorbitare dai contorni del libro per proseguire il viaggio in altre forme, grazie a comunità di persone che interagiscono e creano insieme.²³⁵

In poche parole, il NIE sarebbe la narrativa adeguata all'epoca della rete o, meglio, della "comunicazione" come orizzonte supremo della cultura. In questo discorso si avverte un'eco lontana delle teorie del *general intellect*, e cioè dei produttori intellettuali diffusi che premono sotto la crosta delle convenzioni estetiche del capitalismo;²³⁶ ma c'è anche, per essere franchi, un ammiccamento allo stile culturale dominante nel nostro tempo, quello che ho genericamente definito come "berlusconiano", in cui lettori di libri o di blog e pubblico televisivo e cinematografico sono più o meno la stessa cosa, ovvero consumatori che si illudono di produrre.²³⁷ Come Wu Ming 1 e 2 dicono esplicitamente, i libri del NIE rappresentano l'analogo cartaceo delle avventure di Lara Croft o Harry Potter, dei *Sopranos* o di qualsiasi altro tipo di intrattenimento mediale, soprattutto se riproducibile in videogiochi o altre forme di partecipazione attiva del lettore-fruttore-giocatore. Quindi, il NIE non è solo la discutibile proposta di una tendenza letteraria, ma ambirebbe a diventare movimento culturale, una specie di collettivo aperto impegnato a produrre e consumare storie in un universo multimediale.²³⁸

In questi termini, si tratta di una mossa di politica della comunicazione che lascia il tempo che trova. Al di là del tono perentorio e avanguardistico dei Wu Ming 1 e 2 (i quali si esprimono a colpi di memorandum, rivendicano la loro sintonia con il movimento dell'Onda o quello no global, come se tra questi e loro esistesse qualche relazione necessaria),²³⁹ si vede facilmente che il NIE è soprattutto un tentativo di definizione o appropriazione di una produzione eterogenea. Tra le affabulazioni fluviali di Genna e *Romanzo criminale* di De Cataldo, le avventure del commissario Montalbano e le rivisitazioni storiche di Camilleri, i *noir* bolognesi di Lucarelli e le fiabe nere di Evangelisti, così come tra i romanzi di Scurati e gli affreschi avventurosi degli stessi Wu Ming, esistono evidenti *differenze* stilistiche e di genere, anche se la partecipazione di quasi tutti gli scrittori citati al dibattito sul NIE tende a occultare l'eterogeneità e a dare l'impressione che la nuova

epica sia non solo una cosa che esiste, ma anche più o meno riconosciuta e condivisa.²⁴⁰

E tuttavia sarebbe sbagliato liquidare la faccenda come mera velleità (nei Wu Ming) di prendere le redini di un movimento letterario. Infatti, la proposta del NIE è anche una spia del ruolo che la letteratura - in questo caso per lo più di genere, ma non solo - tende ad assumere nella cultura di un paese. Per quanto possa essere discutibile e persino stravagante in termini strettamente letterari, il NIE ci comunica qualcosa di interessante su questioni come il cambiamento del linguaggio (e quindi delle idee correnti), il rapporto tra mode giovanili e movimenti letterari, l'atteggiamento della letteratura nei confronti dell'attualità (e quindi della politica) e in fondo la sua funzione comunicativa nel mondo. Più che addentrarmi nel dibattito che è seguito alla proposta del NIE, cercherò nelle pagine seguenti di portare alla luce queste valenze più o meno implicite.²⁴¹

Un'avvertenza mi sembra necessaria. Come proposta culturale (in altri tempi si sarebbe detto ideologica), il NIE è qualcosa di meta-letterario. E quindi non descrive necessariamente le opere degli scrittori citati, anche quando questi si riconoscono in qualche misura nella proposta: per fortuna, la narrativa, in quanto scrittura d'invenzione, eccede i principi, le prescrizioni e le prese di posizione teoriche. Di conseguenza, nelle pagine che seguono, quando prenderò in esame opere di autori che si riconoscono nel NIE cercherò per quanto mi è possibile di distinguere il piano teorico da quello strettamente letterario. Delle opere che mi capiterà di citare, alcune mi sembrano di buon livello, altre meno o molto meno: le utilizzerò solo in quanto, a mio parere, confermano il senso del NIE. A me interessa stabilire, in sostanza, quale sia il ruolo della nuova epica nella cultura contemporanea, e in particolare di un paese speciale come l'Italia.

La mia prospettiva è *politica*, ma in un senso molto particolare, perché mi interessa il *potere* della scrittura come strumento di confezione del gusto, di influenza sociale e, in fondo, di conformismo. Mi chiedo cioè se, analogamente al caso di *Gomorra*, l'idea del nuovo movimento letterario - per quanto le sue declinazioni appaiano plurali, varie o controverse - non sia che un tipo di discorso morale abbigliato da proposta letteraria e che quindi, come tale, abbia come obiettivo non già l'indipendenza o il dissenso, ma il consenso nei riguardi delle istituzioni, letterarie o no che siano.

Il linguaggio della nuova epica: esempi

Come si è visto qui nel primo capitolo, in *Gomorra* le sbavature stilistiche sono in realtà effetti ottenuti con l'impiego ossessivo di un linguaggio in cui abbondano le figure retoriche "basse", tendenti a de-sublimare la rappresentazione. L'obiettivo è quello dell'evocazione degli inferi quotidiani, in cui per contrasto la figura dell'eroe (ovvero lo scrittore uno e trino), per quanto incerto e titubante, finisce per delinearsi, affermarsi e permettere l'identificazione del lettore. In questo senso, l'universo di *Gomorra* è cinematografico, e ciò non solo per le citazioni esplicite, ma anche per l'ov-

vio rimando al cinema *popular* contemporaneo. Quando Saviano ci comunica il suo entusiasmo per *Trecento* e *Beowulf* definisce l'universo estetico comune a lui e ai suoi lettori. Scrivendo in un certo modo, egli opera, consapevolmente o no, per essere riconosciuto come uno di loro.

È questo il potere "telepatico" e maieutico della parola che i Wu Ming vorrebbero tipico di una certa narrativa italiana, quando parlano di una vera e propria mutazione del linguaggio. Per cominciare, nei loro libri. A proposito del nuovo linguaggio del NIE, ecco un esempio di "sovversione" stilistica tratto da un romanzo, pubblicato dai Wu Ming quando ancora si firmavano con la sigla Luther Blissett:²⁴²

Molti di questi libri sono sperimentali anche dal punto di vista stilistico e linguistico, ma la sperimentazione non si nota se si leggono le pagine in fretta o distrattamente. Sovente si tratta di una sperimentazione dissimulata che mira a sovvertire dall'interno il registro linguistico comunemente usato nella *gente fiction*. [...] A proposito delle scene di battaglia in Q, nessuno si è soffermato su una frase come "Polvere di sangue e sudore chiude la gola", che pure ha una collocazione vistosa (prima parte, cap. I, terza riga).

Leggetela bene: è priva di senso. In origine la frase era: "Polvere, sangue e sudore chiudono la gola", poi Wu Ming 3 propose di incidentarla, e tutti convenimmo che nella versione "sbagliata" funzionava meglio.²⁴³

Come esempio significativo di sovversione stilistica, Wu Ming indica *Hitler* di Giuseppe Genna.²⁴⁴ Il riferimento è assai pertinente perché il romanzo sembrerebbe riunire davvero i caratteri del NIE: una storia individuale che si svolge sullo sfondo delle vicende di classi, popoli e nazioni, il carattere morale (anzi pedagogico, visto l'oggetto della narrazione), la "leggibilità", la lunghezza e, ovviamente, la sperimentazione linguistica. Su questa, ecco la sintesi dei Wu Ming:

Hitler di Giuseppe Genna [...] è un romanzo biografico sul Fuhrer, che in realtà è spesso assente dalle pagine e, quando appare, viene descritto come un povero idiota. Tra urti e sussulti ne seguiamo a intermittenza la parabola, dal concepimento alla morte... e oltre, perché vediamo cosa accade all'anima dopo che il corpo è morto nel bunker. Lungo il libro, l'autore ripete *ad nauseam* il verbo "esorbitare", che significa eccedere, superare i limiti, ma in senso più stretto "uscire dall'orbita". [...] Hitler stesso lo pensa: "Io esorbito"; e anche Eva Braun "vorrebbe esorbitare"; e anche i sogni di celebrità di Leni Riefensthal.

Anche quelli "esorbitano"; e l'esorbitare di Hitler è anche preventivo, "contro la Russia marxista che potrebbe esorbitare", e così via. L'uso del verbo è talmente insistito che [...] chi ha letto il libro, che lo abbia apprezzato o no, collegherà per sempre "esorbitare" al nazismo, all'Imbianchino, alla Shoah.²⁴⁵

Per quanto mi riguarda, *non* ho apprezzato *Hitler* per una ragione del tutto diversa da quella per cui i Wu Ming ne fanno un esempio più o meno perfetto di NIE: non mi sembra per nulla istruttivo, né edificante, interpretare la biografia di Hitler in termini "esorbitanti", con abbondanti strizzate d'occhio alla mitologia e all'astrologia, come se il dittatore nazista fosse la reincarnazione di qualche demone. Dell'infante Hitler, Genna scrive, per

esempio:

Vennero i lutti.

Venne Adolf, il bambino vuoto. [...]

La non-persona cresce e si nutre di sogni aerei. La sua mente è nell'etere vuoto, colma di immagini gigantesche: palazzi aurei immani, città ciclopiche svuotate dagli uomini, deserte. Tra gli angoli dei vicoli vede passare un corpo titanico, che muto lo osserva.

È Fenrir.²⁴⁶

Secondo Wu Ming, inserti arbitrari e favolistici come la comparsa del lupo Fenrir in un libro su Hitler "non rompono l'universo narrativo della realtà".²⁴⁷ Secondo me, invece, simili iniezioni hanno proprio l'effetto di trasformare un orizzonte storico in un'atmosfera più o meno mitologica, come avviene in una certa letteratura fantasy o nei *graphic novel* che entusiasmano Saviano. Il prezzo della trasformazione è esattamente la riduzione della storia a una specie di fumetto a forti tinte.

In *Hitler*, libro giustamente definito una versione mitologizzata della biografia di Joachim Fest,²⁴⁸ non ci sono eroi positivi, ma solo i testimoni (l'autore e, indirettamente, i lettori) e c'è inevitabilmente l'Orco per antonomasia. Hitler non è per niente descritto da Genna come un idiota, ma volta per volta come un lupo, un essere infernale, un genio dell'inganno e del tradimento, un visionario, un demente sì, ma cosmico, i cui misfatti non sono in relazione complessa con le vicende storiche e collettive, ma le attivano in virtù di qualche logica misteriosa. Questo irrazionalismo di fondo si esprime, al solito, in un periodare sincopato e soprattutto in uno stile nervoso, frammentario, apodittico. Ecco come vengono richiamate le relazioni tra Hitler, il suo rivale Gregor Strasser e il segretario di quest'ultimo, Joseph Goebbels:

Stringe il forcipe, estrae dal ventre di Strasser la piccola testa di scimmia pensante, accoglie il complimento in quella voce stridula:

Hitler *ripartorisce* Goebbels. [...]

Adolf allarga il *rictus* del suo impressionante sorriso.

Inizia la trasformazione della Germania in Adolf Hitler.

È iniziata da sempre.²⁴⁹

Un commento a sé meriterebbe il linguaggio del romanzo, con la forzatura del significato delle parole e l'arbitrarietà degli aggettivi e dei verbi, l'alternanza di vocaboli burocratici e ricercati o desueti, la disinvoltura sintattica. Anche qui, come già, in *Gomorra*, non si tratta di sciatteria, dovuta magari alla dimensione del libro e all'oggettiva difficoltà di rivederlo, ma di una *scelta*. Si consideri la descrizione di un comizio di Hitler:

La folla è nel delirio, non nell'ipnosi. La folla vuole Adolf Hitler. Egli non inventa niente: accelera i germi che natano nell'aria dispersi: li raccoglie; li colonizza, li fa proliferare, li mostra, la gente urla di inocularglieli. [...]

Adolf Hitler all'inverosimile è madido di sudore. "[...]

Le pupille irradiano, la folla esposta alla radiazione che la investiga e scova ciò che essa desidera. [...]

Il lupo spalanca le fauci all'aria, prima di addentare la carne molle.²⁵⁰

Qui il linguaggio è funzionale a una mitizzazione ossessiva del personaggio Hitler il quale, appunto, "esorbita" sino al punto di *rappresentare* con le sue vicende private la storia stessa. Un'interpretazione alla Carlyle - anche se demoniaca, e quindi rovesciata di segno - del ruolo degli individui sovrumani nelle vicende collettive. Per esempio, ecco Hitler mentre si reca al Reichstag dopo la nomina a cancelliere:

L'automobile, cauta, percorre la carreggiata coperta di neve: sarebbe immacolata, se lo strato bianco perfetto non fosse rotto dalle orme solitarie di un cane. Non di un cane: di un lupo. [...] Questo è il momento tanto a lungo atteso. Il riscatto dal pane sporco, dai baffi absburgici del padre, dalle sue api vorticanti in ronzio mentre defecano miele nei favi schifosi, dal volto anchilosato del cadavere di Geli, dalla lesione tumorale e dagli spigoli sporgenti del rantolo della madre, dalle rivolte politiche intestine, dagli sforzi umilianti, dalla cecità dell'isteria e dell'iprite, dal carcere e dal disdegno dieci anni prima a Monaco. Qui, ora, lui esorbita.²⁵¹

Forse Genna ha voluto offrire ai lettori un simile resoconto della vita di Hitler per rappresentare l'orrore "mitico" del nazismo. Ma, in virtù delle sue scelte stilistiche, o più probabilmente della sua scrittura abituale,²⁵² le ha trasformate in una sorta di storia horror che può anche produrre l'effetto contrario, e cioè l'indifferenza, analoga all'anestesia, che proviamo quando ci capita di guardare un film splatter consapevoli che si tratta *solo* di finzione cinematografica. C'era proprio bisogno di un romanzo su Hitler scritto in questo modo? La domanda mi sembra più che legittima nel momento in cui il NIE pretende di essere un movimento di scrittori responsabili ed eticamente motivati - impegnati, come dice un altro adepto del movimento, a percorrere al galoppo il Far West della realtà storica.²⁵³

È vero che Genna è un caso limite. E tuttavia, questo stile sembra comune a un buon numero di autori del NIE. Così, in *Manituana*, Wu Ming accenna alla fede cattolica di un personaggio: "*Sotto il bitume che copriva la carena dell'anima, l'antica fede pompava sangue al cuore*. Superstizioni, formule di buon augurio, raccomandazioni a un santo, frasi dal messale latino".²⁵⁴ Qui, come in molte altre pagine del romanzo, si potrebbe sottolineare la gravità delle immagini, ma una volta di più non si tratta semplicemente di trascuratezze o grossolanità. Piuttosto, gli autori adottano uno stile visivo, da *graphic novel*, in cui metafore e metonimie vengono esplicitate fino in fondo, in modo quasi pedante, come in una scrittura disegnata. Ecco un altro esempio:

Klug sentì aprirsi uno spazio nel petto, *come se una pietra fosse stata sollevata dallo sterno*. Bevve un sorso di birra e rum, si asciugò la bocca con la manica.²⁵⁵

Questo tipo di scrittura forza in certi casi il significato abituale delle parole (Genna), predilige le figure retoriche basse (Saviano), ama le immagini forti e non disdegna una certa pedanteria descrittiva (Wu Ming). Sono aspetti che si riscontrano, anche se in misura minore, in diversi autori che si riconoscono nel NIE (per esempio Carlotto, Evangelisti e Lucarelli), ma non in tutti. Nei racconti "storici" o cronachistici di Camilleri e Scurati, così come nelle storie criminali di De Cataldo, la scrittura è più controllata e tradizionale. La sovversione stilistica preconizzata dai Wu Ming è dunque ipotetica, oltre che molto discutibile. E tuttavia, diversi autori citati hanno veramente qualcosa in comune: il rimescolamento dei generi e un certo modo di organizzare le trame e farvi muovere i personaggi. È questo aspetto che segna davvero una svolta importante nella narrativa italiana contemporanea (in questo senso non possiamo che dare ragione ai Wu Ming) e che quindi merita un'analisi approfondita.

Trame rosse?

La questione del rimescolamento dei generi è definita in un'avvertenza che Antonio Scurati ha inserito nel colophon del romanzo che nel 2008 è arrivato secondo al Premio Strega:

Questo romanzo appartiene al genere dei componimenti misti di cronaca e di invenzione. Poiché ritiene che la vocazione della letteratura oggi sia oggi, in un tempo dominato dalla cronaca, non già quella di confondere ulteriormente i confini tra realtà e finzione, bensì quella di superarli, l'autore invita il lettore a considerare ogni singola parola di questo libro come frutto della sua immaginazione, anche e soprattutto quando si narra di fatti riferiti a personaggi e a contesti che portano il nome di persone o di istituzioni realmente esistenti.²⁵⁶

A quanto si può capire, la differenza tra confondere i confini tra realtà e finzione e superarli consiste soprattutto nel trionfo dell'immaginazione. La realtà e la finzione confluiscono nell'immaginazione e quindi vengono superate nella loro singolarità - si tratta di un movimento analogo alla *Aufhebung* hegeliana: l'immaginazione ha bisogno della realtà, dato che oggi tutto è cronaca, ma poi la "toglie" insieme alla finzione, e trionfa come tale. È ancora una volta *Gomorra*, ma è anche gran parte della letteratura contemporanea, di genere o di "consumo". Si noti bene: è tipico di ogni narrativa in generale riferirsi a qualche realtà e poi emulsionarla nell'immaginazione. Persino uno scrittore come Nabokov - che avrebbe insultato qualsiasi critico si fosse sbilanciato a parlare nel suo caso di "realismo"²⁵⁷ - in un certo senso evoca qualcosa di reale o di molto vicino alla realtà: che so, l'atmosfera dei college di provincia in *Invitation of a Beheading* o una certa America dei motel o delle cittadine del Midwest in *Lolita*. Ma si tratta di una realtà trasfigurata, per quanto estremamente dettagliata. Scurati, e con lui diversi altri autori del NIE, ha in mente invece la *cronaca*, e il suo romanzo *Il bambino*

che sognava la fine del mondo, anche se tutto finisce nell'immaginazione, si basa su un fatto clamoroso, il caso delle maestre di Rignano accusate di pedofilia. È questo il tipo di realtà da transcendere nell'immaginazione. E Scurati non è affatto solo. Allusioni più o meno esplicite alla cronaca sono tipiche di quasi tutti gli autori di uno dei due filoni principali del NIE, quello giallo o nero (il secondo è quello storico): Carlotto, Lucarelli, Camilleri, Genna, De Michele e diversi altri, tra cui a modo suo Saviano.

D'altronde, si sa che la sola cronaca interessante è quella *nera*. Ma ciò che unifica soprattutto questi scrittori è che i loro gialli, mi si perdoni il *callembour* calcistico, sono giallo-rossi o rosso-neri, cioè *esplicitamente di sinistra*. Siamo dunque assai lontani dal *Pasticciaccio* di Gadda o dai *noir* meneghini di Scerbanenco o anche dai classici tipo Simenon e Chandler, nonché da un neo-classico come Ellroy.²⁵⁸ I *noir* o gialli italiani che vanno per la maggiore, o comunque quelli fatti rientrare nel New Italian Epic, sono rielaborazioni della cronaca contemporanea o del recente passato in una chiave di *parte*. Vi si respira, se esaminati complessivamente, un'aria che abbraccia, grosso modo, le alleanze vincenti alle elezioni politiche del 1996 e del 2006, che andavano dall'Ulivo alla cosiddetta estrema sinistra (compresa la rappresentanza di alcuni centri sociali). Intendo che la loro topografia politica e morale (chi sono i buoni, chi sono cattivi, da che parte stanno) è quella che elettori o simpatizzanti dell'arco di sinistra riconoscono facilmente; tra i buoni, l'antirazzista e abile avvocato Guerrieri di Carofiglio,²⁵⁹ il commissario Montalbano di Camilleri, notoriamente democratico,²⁶⁰ l'ispettore Coliandro di Lucarelli, pasticcione e svaccato ma umano,²⁶¹ gli investigatori che provengono dall'estrema sinistra (Carlotto) e perfino dal centro sociale Leoncavallo (Dazieri), fino a quella sintesi di tutti i *topoi* di sinistra che è *Scirocco* di De Michele.²⁶² Fissati i buoni, non è difficile individuare i cattivi: poliziotti corrotti e agenti segreti deviati, golpisti, fascisti, razzisti, profittatori di ogni tipo ecc. La tipologia politica e morale di questa produzione sarebbe quindi una manifestazione dello sguardo democratico che *ottant'anni fa* Kracauer attribuiva al poliziesco.²⁶³

Tutti gli autori citati non scrivono solo *noir*. E, come ho già detto, il tentativo di fonderli in qualche tipo di corrente è velleitario, data la loro varietà stilistica (anche se proprio questa è in fondo l'idea forte del NIE). C'è però da chiedersi quale sia il senso ultimo di un ricorso così generalizzato al *noir* nella narrativa italiana contemporanea. Le risposte tutto sommato si riassumono in una: *il valore politico-morale traslato dell'indagine*. Nel giallo democratico la ricerca della verità è un discorso sulla giustizia che, forse, non si può fare altrimenti.

È perfino ovvio notare che il *noir*, da sempre, è un genere che ruota intorno all'idea di giustizia. Sociale, ma talvolta politica: nei *Miserabili*, Victor Hugo dice, dei malfattori di una banda, che "facevano sui passanti colpi di stato dal basso."²⁶⁴ Il crimine, qualsiasi forma assuma e anche quando colpisce i singoli, oltraggia letteralmente l'ordine sociale e il suo centro

istituzionale. Inevitabilmente, nel *feuilleton* ottocentesco, la questione criminale è intrecciata a quella sociale. Solo verso la fine del secolo, sulla scia del precursore Poe de *I delitti della via Morgue*, il *noir* si carica di altre valenze: il viaggio iniziatico dell'indagine diviene metafora della ricerca scientifica (Conan Doyle), del cammino verso la grazia (i romanzi di padre Brown di Chesterton) o mera soluzione di rompicapi. Ma la natura di metafora sociale del *noir* riemerge con prepotenza, a partire dagli anni Venti del Novecento, con la scuola *hard boiled*. Il suo massimo teorico, Raymond Chandler, oppose la "semplice" arte del delitto, realistica e interessata all'azione e agli ambienti, alla tradizione inglese del giallo o *noir* alla Agatha Christie. Il *continental op* di Hammett e il Philip Marlowe di Chandler sfoggiano caratteri apparentemente opposti, cinico il primo e inguaribilmente romantico il secondo, ma nel loro caso l'azione, più importante dell'indagine (che spesso è intricata fino all'incomprensibilità), mette letteralmente a nudo il marcio, che si tratti di bande di criminali alleati ai poteri locali in Hammett o della borghesia predatoria di Los Angeles in Chandler.²⁶⁵ Il *noir*, con la scuola *hard boiled*, diviene di "sinistra", e non tanto per le dichiarate simpatie comuniste di un Hammett, quanto per la capacità di esporre la natura della società americana. In questo senso, il *noir* è un *discorso morale e sociale traslato*.²⁶⁶

Nei *Quaderni dal carcere*, con una sensibilità eccezionale per il suo tempo, Antonio Gramsci colse l'importanza della letteratura popolare, e in particolare di quella poliziesca, nella cultura di massa. La sua tesi più importante non riguardava tanto la funzione pedagogica della letteratura in questione, quanto il significato catartico che assumeva per i lettori:

Nel mondo moderno la questione si colorisce diversamente per ciò che la razionalizzazione coercitiva dell'esistenza colpisce sempre di più le classi medie e intellettuali in una misura inaudita; ma anche per esse si tratta non di decadenza dell'avventura, ma di troppa avventurosità della vita quotidiana, cioè di troppa precarietà dell'esistenza, unita alla persuasione che contro tale precarietà non c'è modo individuale di arginamento: quindi si aspira all'avventura "bella" e interessante perché dovuta alla propria iniziativa libera, contro l'avventura "brutta" e revoltante, perché dovuta alle condizioni imposte da altri e non proposte.²⁶⁷

Giudizio davvero sorprendente, perché si adatta, più ancora che al culmine del fordismo (nel cui ambito rifletteva Gramsci), all'era del post-fordismo, ovvero alla selvaggia precarietà che ci è contemporanea. Il poliziesco realizza una sorta di aspirazione alla *bellezza* del sogno contro la bruttezza della realtà.²⁶⁸ In effetti qualsiasi genere di *noir* comporta, al di là dello stile e del tipo, emozioni estetiche: snob e intellettualistiche nel giallo "all'inglese", centrate sulla giustizia sociale in quello *hard boiled*. Estetiche, perché riguardano personaggi di sogno in cui identificarsi (si pensi alla fortuna cinematografica del genere e ai volti, vere e proprie icone del Novecento, di Humphrey Bogart, Robert Mitchum e perfino Elliott Gould), impegnati in una *quête du Graal* in fondo alla quale troveranno, al di là della

soluzione investigativa, una verità morale. Nello *hard boiled*, i protagonisti amano, soffrono, lottano, agiscono, producono gli eventi e non si limitano a ricostruirli, come nel giallo di mera indagine. L'estetica sconfinava perciò nell'esistenziale, in tutte le sue coloriture individuali e sociali.

Si tratta però di un'esistenza in libera uscita o in vacanza. Leonardo Sciascia ha osservato che i lettori ideali di gialli o *noir* sono in cerca di un modo per passare il tempo. Il senso di attesa suscitato dalla trama, implacabilmente congegnata nel giallo all'inglese, o compressa in un contesto opprimente nel genere *hard boiled*, fa sì che i lettori non posino letteralmente il libro che stanno leggendo e che quindi perdano il senso del tempo.

La lettura di un poliziesco è, nel senso più proprio della parola, passatempo: il tempo non più portatore di pensiero o di pensieri, non più scandito da condizioni e condizionamenti, è come sommerso in una fluida e opaca corrente emotiva; e la mente diventa una specie di *tabula rasa* che passivamente registra tutti quei dati che soltanto la mente dell'investigatore sa e deve decifrare, trascegliere, coordinare e infine sommare e risolvere.²⁶⁹

Integrando l'analisi di Gramsci, Sciascia ritiene dunque che l'aspirazione dei lettori alla bellezza dell'avventura si realizzi come esperienza *vicaria*. In realtà, i lettori si mettono *dietro* l'investigatore, si fanno prendere per mano e condurre in una dimensione parallela e atemporale che si richiude a lettura finita, quando i colpevoli sono smascherati e trionfa la verità, bella o brutta che sia. In questo senso, la posizione del lettore di un giallo è analoga a quella dello spettatore cinematografico e, nella sua passività, rovesciata rispetto a un'esperienza genuinamente letteraria.²⁷⁰

Ma tutto questo riguarda il *noir* classico del Novecento. In quello contemporaneo, l'identità apparentemente cinica o dichiaratamente romantica dell'investigatore si frantuma. Nei libri maturi di James Ellroy, considerato l'erede di Hammett, Chandler e Ross Macdonald, non c'è un personaggio centrale, positivo o negativo, consapevole o inconsapevole, non ci sono investigatori, non c'è una verità da scoprire, non c'è una giustizia da far trionfare.²⁷¹ C'è invece una miriade di attori frenetici, traviati, ambigui che operano nell'ambito di un grande Complotto che, dalla seconda guerra mondiale in poi, rappresenterebbe la "vera" storia degli Stati Uniti. Ellroy, in una scrittura telegrafica, ripetitiva, ossessiva, alla lunga monotona, frulla decenni di storia minore e maggiore, privata e pubblica, criminale e politica: il delitto della Dalia Nera e la morte dei Kennedy, l'omicidio irrisolto della mamma e gli scandali di Hollywood, i traffici di droga e la Baia dei porci, mafia e movimenti rivoluzionari, Fbi e corruzione poliziesca, paranoia anticomunista e razzismo. Apparentemente, un parallelo *noir* dei romanzi postmoderni di Pynchon e DeLillo.²⁷² Con la differenza che in Ellroy non c'è soluzione definitiva, rivelazione della verità e *giudizio*, come nello *hard boiled* classico, e nemmeno ironia e decostruzione, come in Pyn-

chon e DeLillo.²⁷³ C'è invece una "metafisica dell'intrigo" in cui, alla fine, tutto si equivale: corrotti e corruttori, carnefici e vittime, buoni e cattivi, giusti e ingiusti. Portato all'estremo, l'intrigo si dissolve in una girandola priva di senso, e la dissoluzione del genere corrisponde a quella dello stile dell'autore.²⁷⁴ Rispetto agli sviluppi del *noir* americano, e anche di alcune tendenze di quello europeo, in particolare "mediterraneo", il giallo democratico italiano non è disincantato o nichilista.²⁷⁵ I suoi eroi - commissari di provincia, poliziotti più meno onesti, investigatori dilettanti - risolvono quasi sempre i loro casi;²⁷⁶ essi *rappresentano* la sinistra diffusa, moderata o antagonista che sia, in un duplice senso: perché le danno voce e al tempo stesso la proiettano nell'immaginario. Sconfitta nel mondo reale sino alla virtuale sparizione, la sinistra si prende una rivincita in quello della verità storica e morale. Oltre alla classica funzione di sguardo dal basso analizzata da Kracauer, il *noir* italiano sembra realizzare compiutamente l'evasione estetico-morale di cui parlano con diversi accenti Gramsci e Sciascia. L'esempio perfetto in questo campo è *Scirocco* di De Michele.²⁷⁷

Per cominciare, la storia si svolge nella sede storica dell'avanguardia intellettuale, politica e letteraria italiana, Bologna, la città del '77, di Umberto Eco, del Dams, delle osterie (una delle quali, "Sauro", è celebrata come il luogo in cui il narratore finisce sempre per farsi un buon bianco). Da parte loro i personaggi positivi riassumono le maschere di quella vera e propria commedia dell'arte che è la sinistra italiana *letteraria*: il narratore "detective ingenuo e disilluso",²⁷⁸ l'ex partigiano comunista, detto "Togliatti", il poliziotto che viene dalla sinistra, la bellissima dalla doppia vita, l'ex militante della lotta armata, lo hacker geniale dal singolare nome di Ferodo (che ricorda lo hobbit Frodo del *Signore degli anelli*...) ecc. Una galleria dei tipi "mitici" della cultura di sinistra dagli anni Cinquanta a oggi, i quali fanno gruppo e indagano, non c'è bisogno di dirlo, sul Complotto dei complotti, la Trama nera.

In questo muoversi in gruppo dei buoni (anche se dal passato o dal presente oscuro) contro la squadra dei cattivi (neofascisti giovani e vecchi, servizi deviati, poliziotti fascistoidi, ecc. ecc.) potrebbe avvertirsi un'eco dei *noir*, un po' puerili a dire il vero, di Fred Vargas.²⁷⁹ Ma, diversamente dai libri della scrittrice francese, in cui - oltre all'inevitabile vecchio poliziotto deluso dalla vita - indagano tre improbabili storici *bohémien*, in *Scirocco* il gruppo di investigatori è l'avanguardia idealtipica di un mondo riconoscibile;²⁸⁰ non solo, anche il Complotto rimanda a vicende realmente avvenute, tant'è che in una nota conclusiva si fanno nomi e cognomi dei personaggi di destra, italiani e stranieri, adombrati nel libro.

Scirocco corrisponde proprio al modello ideale del NIE: è fluviale (600 pagine), politicamente corretto e filosoficamente informato, assai leggibile, pieno di colpi di scena e di trovate a sensazione (come un protagonista che racconta il suo funerale, quasi fosse William Holden nella scena iniziale di *Viale del tramonto*), intriso di riferimenti e ammiccamenti alla cultura gio-

vanile contemporanea (gruppi rock, filosofia del *download* ecc.), nonché alle mitologie a buon mercato della sinistra. Così, commentando la morte del poliziotto buono, la bella dalla doppia vita esclama:

Fare l'amore in macchina di notte sulla musica dei *Massive Attack*. Il Sud, lo Jonio, il sole. L'amicizia di quei vecchi figli di pescatori verso l'ultima venuta come se ci si conoscesse da sempre. La scoperta della vera storia d'Italia, le risate degli "Alan Ford", poi ancora l'amore, poi ancora Superciuk. E *Point Break*, che non gli ho mai fatto vedere, e il Messico in cui l'avrei portato.²⁸¹

Un romanticismo che tocca le corde di quel mondo giovanile, un po' fricchettoni e un po' impegnato, nutrito di fumetti e di film *cult*, che, negli ultimi decenni, ha immaginato l'evasione in un Eden inesistente (penso ai film di Gabriele Salvatores, primi fra tutti *Mediterraneo* e *Puerto Escondido*). Una mitologia innocente, e nel caso di *Scirocco* anche piacevole, che però ha la sostanziale caratteristica di volersi politica, mentre invece è consolatoria, pur cercando di mantenere un margine di pessimismo o di ironia. Sarà un caso che, una volta smascherati e puniti i golpisti, *Scirocco* si concluda sulle note di *What a Wonderful World* nella versione dei *Ramones*:

I see babes cry, I watch them grow

They'll learn much more than I'll ever know

And I think to myself what a wonderful world

Yes, I think to myself what a wonderful world..²⁸²

Mitologie parallele

Se il *noir* democratico italiano tende a creare un mondo di sogno in cui la verità alla fine trionfa, l'altra corrente del NIE, quella storica, rilegge alcune vicende del passato come alternativa a un presente evidentemente opaco, "povero". Per Antonio Scurati, il romanzo storico è un "sentiero da percorrere" in un mondo in cui la "cultura di massa" produce "inesperienza".²⁸³

Credo ancora che si debba resistere alla cultura di massa, credo ancora che l'immaginario finzializzato eserciti un'azione oppressiva sulla vita della mente, credo ancora che lo scrittore debba esercitare una funzione critica per essere qualcosa piuttosto che niente. Lo scrittore, se vuole sopravvivere pur divenendo altro da ciò che era in passato, deve continuare a essere il veleno del proprio ambiente sociale, ma oggi il suo ambiente sociale è un ambiente immaginario. La critica della società, dunque, non si può esercitare se non come critica dell'immaginario.²⁸⁴

Come uno scrittore possa "resistere alla cultura di massa" ed essere "veleno del proprio ambiente sociale" scrivendo un romanzo sulle guerre rinascimentali tra XV e XVI secolo, non mi è chiaro. Al pari di diversi altri autori coinvolti nel NIE, Scurati trova il capostipite del romanzo storico italiano ne *Il nome della rosa* di Eco. È questo è del tutto legittimo, ma significa semplicemente che il neo-romanzo storico è narrativa nutrita di buone

letture, e dunque un accesso all'immaginario colto in forma di romanzo. Più che essere veleno o *pharmakos* del proprio ambiente, lo scrittore è *pharmakeus*, qualcuno che lenisce, una via di mezzo tra un erborista e un guaritore. Rispetto al giallo o al *noir* italiano, le pretese sono meno esplicitamente politiche e si configurano piuttosto come critica in senso lato della cultura di massa o della società dello spettacolo. Una critica, però, immaginaria, esattamente come il mondo in cui lo scrittore dichiara di vivere.

Nei libri dei Wu Ming, che costituiscono il nucleo più rilevante della corrente storica del NIE, l'aspetto "critico-politico", anzi di vera e propria agitazione sociale, è stato inizialmente rivendicato con forza (anche se, come mostrerò qui sotto, oggi tende a dileguarsi). Q, pubblicato dai Wu Ming nel 1999 e firmato ancora con la sigla Luther Blissett,²⁸⁵ corrispondeva perfettamente al programma del NIE: le vicende del protagonista dai molti nomi sullo sfondo della riforma protestante, delle lotte di classe, della rivolta di Thomas Münzer e del *Bauernkrieg*, degli intrighi dei cattolici ecc. - una storia individuale, ambientata tra la Germania rurale del XVI secolo, Venezia e Istanbul, che rientra "all'interno di conflitti più vasti che decidono le sorti di classi, popoli, nazioni o addirittura dell'intera umanità".²⁸⁶ Come fu notato subito da un critico, la scrittura tradizionale di Q era funzionale a una rilettura aperta della storia ("un nuovo mondo" sarebbe stato sempre possibile) e a un'esplicita metaforizzazione dei movimenti sociali d'oggi.²⁸⁷ Gli stessi Wu Ming hanno ribadito recentemente il rapporto di Q con vari movimenti sociali, dagli zapatisti del subcomandante Marcos, alle tute bianche e ai cosiddetti no global:

Ci abbiamo riflettuto, e siamo convinti di una cosa. *Il fantasma di Münzer, Q e – di conseguenza – noi autori del romanzo ci ritrovammo al centro della mobilitazione perché là dentro stava prendendo forma una grande metafora.* Sempre più spesso, l'impero era descritto come un castello assediato da una moltitudine di contadini. La metafora ricorreva in diversi scritti e discorsi. A volte era esplicita, molto spesso era sottopelle, ma c'era, e il suo emergere era dovuto a tanti fattori.²⁸⁸

La straordinaria immodestia di chi ritiene che un romanzo (con i suoi autori) si sia trovato "al centro" di una mobilitazione di "moltitudini" è amplificata dalla successiva autocritica:

È impossibile sminuire le nostre responsabilità. *Noi Wu Ming fummo tra i più zelanti nell'escortare la gente ad andare a Genova, e più di altri aiutammo il potere a tendere l'imboscata.* Dopo il bagno di sangue, ci occorre un bel po' di tempo - e molto rimuginare - per capire quali fossero stati i nostri errori, quelli *specifici*, nel quadro più ampio degli errori del movimento.²⁸⁹

La metafora delle moltitudini è più attenuata nei successi *54* e *Manitua-na*,²⁹⁰ se non nella forma di una storia corale, polifonica e vista dal basso: nel primo caso, della guerra fredda e nel secondo delle vicende dei nativi all'epoca della ribellione dei coloni americani contro l'Inghilterra. Del modello di Q restano la pluralità dei punti di vista e le trame avventurose, ma la metaforizzazione sociale si riduce ad alcuni luoghi tipici della subcultu-

ra di sinistra, come il bar "Aurora" a Bologna (pare impossibile evocare questa città senza chiamare in causa le sue osterie, reali o immaginarie) e i "nativi" americani, i Mohawk, che figurano come i protagonisti di una storia possibile o parallela che però perde ogni connessione con l'attualità.

Da metafora della ribellione delle moltitudini o del ruolo dei "senza nome" nella storia, i romanzi dei Wu Ming passano, apparentemente senza soluzione di continuità, all'avventura pura e semplice, salgariana, soprattutto nel recentissimo *Altai*. In questo romanzo, esplicitamente presentato come una sorta di continuazione di Q, il protagonista fugge da Venezia dopo l'esplosione dell'Arsenale e si rifugia a Costantinopoli da un correlligionario, un ebreo che lavora per il Sultano, mentre è imminente la capitolazione dei veneziani a Famagosta, e si annuncia la battaglia di Lepanto... Una trama più semplice e lineare, rispetto a Q, e una vicenda in cui la metafora politica svanisce per lasciare il posto a una rappresentazione multi-culturale del Mediterraneo orientale nel XVI secolo e, se proprio vogliamo cercarvi un parallelo con l'attualità, della condizione degli ebrei tra Oriente e Occidente. D'altronde, anche se il loro cuore "continua a battere" a sinistra, e se il loro sito alimenta il dibattito sul ruolo politico dei Wu Ming, sembra indiscutibile che il gruppo si sia progressivamente impegnato in altre faccende:

Da quei giorni [del G8], abbiamo dedicato tempo e sforzi a stringere le viti del nostro progetto letterario, abbiamo scritto nuovi romanzi e saggi, abbiamo esteso e consolidato la nostra presenza nella cultura e nell'industria culturale di questo paese.²⁹¹

Letteratura e verità nell'epoca del berlusconismo

Mentre ultimo questo saggio, è ormai chiaro che Berlusconi non è solo un leader al tramonto. Egli è stato ed è la maschera e la sintesi di un paese a cui ha imposto un modo di comunicare, un'idea di politica, uno stile di consumo e in fondo di vita. L'uomo politico finirà come finirà, ma dalla cultura che egli ha creato nessuno è immune. Fino ai primi anni Novanta del XX secolo, l'incubo di metà degli italiani era morire democristiani. Oggi noi sappiamo che, comunque vada, il nostro strano paese continuerà a essere berlusconiano. Il ceto politico di opposizione ha rinunciato a qualsiasi "ideologia", ovvero a una visione della società diversa da quella dell'eterna destra italiana. L'agone politico si è trasferito dalle piazze e dal parlamento nell'agorà televisiva. Tutti guardiamo le stesse televisioni e, come mostra il caso *Gomorra*, leggiamo gli stessi libri. Dibattiamo gli stessi scandali, accettiamo lo stesso terreno di scontro. Gestione politica della televisione, sicurezza, micro-criminalità, giustizia: ecco gli argomenti al centro del dibattito politico italiano. Essi sono, se ci pensiamo bene e comunque ci si schieri, tipicamente berlusconiani. E questo perché in essenza simbolici. Più di ogni leader occidentale, Berlusconi ha ottenuto che la cosiddetta agenda politica del paese fosse tradotta in chiave di contrapposizione simbolica maiuscola. Certo, noi sappiamo che ciò su cui davvero una società si divide

rientra, in *ultima* analisi, nella sfera degli interessi (la distribuzione del reddito, il lavoro, la sicurezza sociale, il rapporto tra risorse consumate e risorse prodotte, il potere, il ruolo delle istituzioni...). Questa realtà sociale naturalmente è sempre la stessa. Ma quando al conflitto si deve dare un'espressione politica, ecco che personalizzazione e simbolizzazione di ciò che è in gioco trionfano. Ogni elezione italiana, amministrativa o politica, dal 1994 a oggi, è un referendum su Berlusconi. E questo è il segnale della vittoria strategica del berlusconismo.

Si dirà che in questo quadro la letteratura è ben poca cosa, lo spazio in cui si consumano le rappresentazioni del mondo, reale o virtuale che sia. Una nicchia culturale, un piccolo mondo di carta che alimenta i sogni di una minoranza di persone: secondo dati recenti, non più del 3,2 % dei nostri concittadini legge almeno un libro al mese e non più del 43 % un libro all'anno.²⁹² Ma proprio la ristrettezza del mercato spinge le strategie editoriali a sfruttare fino in fondo l'impatto mediale dei libri. Se mai un libro si è fatto strada *da solo* nella foresta dei titoli pubblicati da sempre in Italia, questo oggi è sempre meno vero: i due gruppi editoriali principali, Rcs e Mediaset, operano nel mercato totale della carta stampata (libri, periodici, quotidiani) e il secondo soprattutto in quello televisivo. E ciò determina un nuovo rapporto tra produttori e consumatori. Il libro non è più soltanto pensiero che si fa merce, come voleva Roland Barthes, *ma è fin dall'inizio merce*, e quindi *package* e messaggio pubblicitario. Tutto questo è oggi inevitabile, e forse anche utile, perché consente che in Italia, paese agli ultimi posti in Europa per numero di libri letti, i lettori aumentino costantemente, anche se in misura modesta.

E tuttavia la "medializzazione" della lettura condiziona fatalmente la tipologia e la qualità della scrittura. La fortuna del *noir*, della narrativa fantasy e pseudo-storica comporta il successo di uno stile di cui è facile individuare le caratteristiche, come si è visto nel caso di *Gomorra* e di alcuni esempi di NIE: immagini forti, metafore facili, storie sensazionali, periodare semplice. Uno stile da passatempo, da letteratura da consumare più che da leggere, grazie al quale il lettore di un libro all'anno (che sia *Tre metri sopra il cielo* o *Gomorra*) si prende - in virtù del successo da cui per qualsiasi motivo è stato benedetto - una rivincita su quel mondo delle lettere che lo ha sempre escluso o continua a escluderlo quando produce poesia, critica o narrativa alta. Nulla di nuovo sotto il cielo: semmai una tendenza alla scrittura come forma di comunicazione immediata (e non strumento di riflessione o di godimento estetico) che oggi viene rivendicata anche al di fuori della letteratura "popolare". Questo mi sembra, in sostanza, il senso ultimo del NIE.

Non un movimento letterario in senso stretto; piuttosto, un cappello messo sopra correnti e autori che aspirano ad allargare la nicchia della narrativa "di qualità" o supposta tale. Trattandosi di un discorso di sinistra, l'accento è inevitabilmente messo sulle potenzialità comunicative e interat-

tive del web. Manca tuttavia qualsiasi vera riflessione sugli effetti culturali del movimento e sulla sua curvatura critico-politica. La storia dei Wu Ming, gruppo impegnato in una guerriglia comunicativa capace di smascherare i luoghi comuni forcaioli quando si firmavano Luther Blissett,²⁹³ e oggi autore collettivo di romanzi d'avventura, descrive perfettamente gli equivoci contenuti nell'invenzione di un'epica tipicamente italiana. Nel 1996, Luther Blissett organizzò una beffa a spese di Mondadori, spacciando finti materiali giovanili per un manifesto d'avanguardia:²⁹⁴

[...] una clamorosa beffa ("un compendio di maldestre baggianate giovanilistiche, incentrate sui temi prescelti dai fighetti telematizzati, lasciato da me appositamente in rete perché qualche gonzo abboccasse all'amo"): [...] un giovane "gonzo" convince Mondadori a fare di una serie di messaggi elettronici di "Blissett" un Oscar "pirata" ma al tempo stesso una "sola" colossale. Il primo capolavoro di "Luther": "un'opera di infiltrazione in uno dei massimi santuari della cultura italiana".²⁹⁵

A partire dal 1999, le beffe spariscono, con la liquidazione del Luther Blissett Project, e l'infiltrazione nel santuario editoriale è magnificamente riuscita, visto che i Wu Ming pubblicano da Einaudi, di proprietà di Mondadori. Ma non si tratta soltanto di un'evoluzione commerciale, del tutto legittima, anche se in evidente contraddizione con le storiche pretese antagonistiche del gruppo. In realtà, leggendo tra le righe dei testi di Luther Blissett, quando praticavano la guerriglia comunicativa, il programma del NIE era già perfettamente definito:

L'eroe popolare, pur derivando dall'eroe delle mitologie classiche, non corrisponde più al *topos* di colui che "s'avventura oltre il mondo del quotidiano, in una regione di meraviglie soprannaturali, dove s'imbatte in potenze favolose e vince una battaglia decisiva, dopodiché, torna da questa misteriosa avventura recando in sé il potere di fare del bene agli altri uomini". No, l'eroe popolare è una leggenda *vivente*, la sua lotta non è un'allegoria del ritirarsi nella psiche, bensì ha luogo nel "mondo del quotidiano", o perlomeno in una sua versione idealizzata. [...] Questo mito rivive nelle epopee banditesche e del brigantaggio (da Fra' Diavolo a Dick Turpin al Passatore, passando per le avventure di Florian Geyer durante la rivoluzione contadina di Thomas Müntzer), nell'odierna cultura di massa (da Zorro ai supereroi dei fumetti) e nelle narrazioni guerrigliere (da Ho Chi Minh agli Zapatisti etc).²⁹⁶

Ma che c'entra Saviano?

Mi sembra evidente che l'ultima citazione abbia anticipato perfettamente il ruolo di *Gomorra* e del suo autore nella cultura contemporanea. La storia dei Wu Ming non poteva essere un'epopea, se non per gli appassionati di guerriglia comunicativa all'epoca del Luther Blissett Project. Se il gruppo avesse continuato nelle pieghe del web e con le beffe politico-letterarie, forse avrebbe conquistato una statura epica, anche se per una minoranza... Ma da quando sono entrati a vele spiegate nell'industria culturale, il loro non può che essere un ruolo letterario ufficiale, come autori di romanzi o capofila di uno pseudo-movimento epico. Quanto al caso *Gomorra*, esso offre, in virtù della figura sacrificale e nazional-mediale dell'autore, un formidabile strumento di legittimazione a un discorso letterario e a chi lo pro-

nuncia. Collocando *Gomorra* nello stesso scaffale del *noir* democratico, del romanzo storico e delle loro possibili combinazioni, si ottiene una sensazionale ridefinizione dei rapporti tra letteratura e realtà:

Il potere della verità ha goduto di tale successo letterario che, d'ora in poi, i libri di successo diventano sinonimi di verità.

Poiché l'eroismo è garanzia di letteratura, questa è garanzia d'eroismo.

Scrittore di successo ed eroe sono la stessa cosa.

Non a tutti, certamente, è assicurata questa possibilità. Ma, coraggio, dateci dentro, scrittori! Il mondo è pieno - per citare il famoso risvolto di copertina di *Gomorra* - di "orrori [dal] fascino inquietante" e quindi di materiale da cui può scaturire l'eroismo. Alla fine tutto si tiene: un antico progetto di sovversione comunicativa diviene il volano di una strategia editoriale; una dubbia indagine nel mondo del crimine è un modello di civismo in cui tutti si possono riconoscere; parti, partiti, fazioni, classi, movimenti sono superati in un'egemonia che il povero Gramsci non poteva lontanamente sospettare, quella del nazional-mediale. Ho una visione: Malaparte e Pasolini, a braccetto con Céline, Jünger ed Evola, in marcia dietro Leonida, Beowulf, Thomas Münzer e il subcomandante Marcos, per non parlare di Alan Ford, Zorro, il commissario Montalbano e ovviamente Saviano, sotto le bandiere del New Italian Epic. E qualcuno benedice da lontano...

È pensabile che oggi la letteratura, da noi, possa essere un'*altra* cosa?

finito di stampare per conto della manifestolibri - roma nel mese di maggio 2010 dalla Iacobelli Srl - Via Catania 8 - Pavona - Roma

1)

Il monologo di Saviano in tv: non sono solo in questa battaglia, "La repubblica", 25 marzo 2009.

↵

2)

Wu Ming, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Einaudi, Torino 2009. In realtà, il saggio è opera di Wu Ming 1 e Wu Ming 2.

↵

3)

Il dibattito in questione si può leggere sui blog letterari "Primo amore", "Nazione indiana", "Carmilla" ecc.

4

4)

C. Benedetti, *Free Italian Epic*, www.ilprimoamore.com, 11 marzo 2009 (cfr. anche la versione abbreviata a stampa: *Stroncatura epica*, "L'espresso", n. 10, 12 marzo 2009).

↵

5)

Cfr. C. Benedetti, *Le quattro forze di "Gomorra"*, consultabile sul sito <http://www.ilprimoamore.com/testo/922.html>, 20 maggio 2008.

4

6)

Cfr. A. Asor Rosa, *Storia europea della letteratura italiana*, Einaudi, Torino 2009, voi. III. Recentemente, tuttavia, Asor Rosa, dopo un'iniziale reticenza, sembra sottoscrivere l'importanza del New Italian Epic e quindi il ruolo di Saviano. Cfr. A. Asor Rosa, *Ritorno in provincia. Le cento Italie dei giovani scrittori*, "La repubblica", 15 dicembre 2009.

4

7)

T. Scarpa, *L'Epica-popular, gli anni Novanta, la pane sia*, www.ilprimoamore.com/testi/TizScarpa_WuMing_l_Epica.pdf.

4

M. Foucault, *Il governo di sé e degli altri. Corso al Collège de France (1982- 1983)*, Feltrinelli, Milano 2009 e Id., *Le courage de la vérité. Le gouvernement de soi et des autres II (1984)*, Gallimard/Seuil, Paris 2009. Si veda anche, per un commento sulla questione della libertà di parola in Foucault, A. Dal Lago, *Il business del pensiero. La consulenza filosofica tra cura di sé e terapia degli altri*, Manifestolibri, Roma 2007. Vedi inoltre Id., *Corpo a corpo con il potere della verità*, "Il manifesto", 17 febbraio 2008 e Id., *La critica errante di un pensiero ribelle*, "Il manifesto" 24 ottobre 2009.

9)

Saviano è intervenuto spesso a favore dei migranti con articoli e interviste, anche se la sua prospettiva (per esempio nel caso degli incidenti di Rosarno) è quasi esclusivamente quella della lotta alla camorra o alle altre mafie. Cfr. *Saviano: africani coraggiosi contro le mafie*, "L'unità", 8 gennaio 2010.

4

10)

G. D'Avanzo, *Io, prigioniero di Gomorra, lascio l'Italia per riavere una vita*, "La repubblica", 15 ottobre 2008

↵

11)

D. Del Porto, *L'emozione dello scrittore. Fermiamo l'olocausto*, "La repubblica", 22 marzo 2009.

4

12)

Cfr. A. Dal Lago e E. Quadrelli, *La città e le ombre. Crimini, criminali e cittadini*, Feltrinelli, Milano 2006, seconda ed.

4

G. A. Orighi, *Un'intervista a "El Pais" dello scrittore entrato nel mirino per il suo libro-denuncia. Mafie d'esportazione. Saviano: la camorra dilaga in Spagna*, "La stampa", 13 novembre 2006.

14)

A. Farano, *"Roberto Saviano: la Spagna? Per la camorra è Costa Nostra"*, <http://www.cafebabel.com/ita/article/2796/roberto-saviano-la-spagna-per-la-camorra-e-costa-n.html>, 16 ottobre 2007.

↵

15)

Ibidem.

4

16)

T.W. Adorno, *Minima moralia*, Einaudi, Torino
1954, p. 272.

↵

17)

Cfr. D. Del Porto, *L'emozione dello scrittore. Fermiamo l'olocausto*, cit.

4

18)

B. Brecht, *Opera da tre soldi*, Einaudi, Torino
1964, p. 96.

4

« Sull'efficacia della didattica brechtiana ci sarebbe da discutere. In realtà, la borghesia tedesca non fu affatto scandalizzata dalla rappresentazione metaforica dei suoi crimini, e anzi applaudì a scena aperta il finale del secondo atto in cui Mackie Messer e Jenny cantano *Erst kommt das Fresseri, dann kommt die Moral* ("prima viene lo stomaco e poi la morale"). Qualcosa del genere è accaduto a Saviano. Prima che denunciassero i camorristi a Casal di Principe, pare che *Gomorra* andasse a ruba proprio negli ambienti del crimine diffuso.

A. Lamberti, *La degenerazione della vita pubblica a Napoli. Una storia già vista*, <http://www.ilmediano.it/aspx/visArticolo.aspx?ld=7227>, 21 ottobre 2009, corsivo mio. Cfr. anche T. Behan, *See Naples and Die. The Camorra and Organized Crime*, Tauris, London 2002 (il titolo della traduzione italiana è un'evidente omaggio alla moda dell'anticamorra di maniera: *Il libro che la camorra non ti farebbe leggere. Ritratto di un paese in ostaggio della criminalità organizzata*, Newton Compton, Roma 2009).

21)

M. Foucault, *Sicurezza, territorio, popolazione. Corso al Collège de France (1977-1978)*, Feltrinelli, Milano 2005.

↵

22)

H.M. Enzensberger, *Trentanni dopo: un post scriptum*, in *Politica e crimine*, Bollati Boringhieri, Torino, 1998, pp. 287-288.

4

23)

S. Kracauer, *Il romanzo poliziesco. Un trattato filosofico*, Editori Riuniti, Roma 1997.

4

Tra gli approfondimenti recenti, si veda l'ottimo T. Behan, *Il libro che la camorra non ti farebbe leggere. Ritratto di un paese in ostaggio della criminalità organizzata*, cit. Cfr. anche G. Gribaudi, a cura di, *Traffici criminali. Camorra, mafie e reti internazionali dell'illegalità*, Bollati Boringhieri, Torino 2009. Sulla Campania, la questione dei rifiuti e le lotte popolari si veda ora A. Petrillo, a cura di, *Biopolitica di un rifiuto. Le rivolte anti-discarica a Napoli e in Campania*, Ombre Corte, Verona, 2009.

Oltre a *Gomorra*, Saviano ha pubblicato una raccolta di scritti brevi, già apparsi su quotidiani e periodici: R. Saviano, *La bellezza e l'inferno. Scritti 2004-2009*, Mondadori, Milano 2009 (d'ora in poi citato come BEI) e un volumetto che riprende due saggi d'occasione: Id., *La parola contro la camorra*, Einaudi, Torino 2010.

26)

K. Kraus, *"Detti e contraddetti"*, Adelphi, Milano
1972, p. 136.

4

R. Saviano, *Gomorra. Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra*, Mondadori, Milano 2006 (d'ora in poi citato come G).

Genesi, 13,13. L'evocazione di Sodoma e Gomorra come regni del male è diffusa nella letteratura recente. Ricorre indirettamente, per esempio, nel titolo di un romanzo di Cormac McCarthy, *City of the plains* (1998), ma qui la fornicazione c'entra, perché si narra di un cow boy che cerca invano di liberare da un bordello messicano una giovane prostituta epilettica. Cfr. C. McCarthy, *Città della pianura*, Einaudi, Torino 1999.

"La donna avrà Gomorra e l'uomo avrà Sodoma./ E gettandosi da lontano uno sguardo irritato/ i due sessi moriranno ciascuno dal suo lato.": A. De Vigny, *La colere de Samson*, in *Destinées* (1864), Droz, Paris 1938.

30)

Corsivi miei.

4

Nel marzo del 2009, un giornalista ha sostenuto che suoi materiali raccolti sarebbero stati indebitamente utilizzati nella redazione di Gomorra. Cfr. Accusa di plagio per lo scrittore Saviano, "Il secolo XIX", 18 marzo 2009. Qui non mi occupo di tali questioni, perché la mia analisi riguarda soprattutto la funzione di veridizione del testo. Cercherò di mostrare che Gomorra, indipendentemente dai materiali impiegati, autentici o no che siano, è un'operazione di scrittura originale e come tale deve essere analizzata. Infatti, non citare le fonti (carte processuali, intercettazioni e altri materiali) più che un'omissione è una decisione in virtù della quale il libro pretende di essere letto come fiction "per tutti". In questo senso, concordo con D. Chimenti, *Innesti, prelievi, inserti in Gomorra di Roberto Saviano. Appunti per una tipologia retorica, con una postilla su Gomorra e gli "oggetti narrativi"*, www.Carmillaonline.com, 16 marzo 2009, anche se la mia valutazione del libro di Saviano è opposta alla sua.

S.S. Nigro, *L'arte del risvolto. Dieci note di Salvatore Silvano Nigro per dieci libri di Andrea Camilleri*, Sellerio Editore, Palermo 2007.

La confezione dell'edizione francese è molto più sobria, il sottotitolo è più breve, in copertina non ci sono i coltelli di Warhol, né sul retro l'immagine dell'autore che fa tanto young writer as a young dog, per parafrasare Dylan Thomas. Probabilmente, l'editore francese ha ritenuto, a torto o ragione, che il suo pubblico fosse un po' più smaliziato di quello italiano. E tuttavia anche là il tema dominante è la verità dell'autore: Mais c'est aussi l'histoire intime de Roberto Saviano, qui est né sur ces terres et a choisi l'écriture pour mener son combat contre la camorra ("ma [il libro] è anche la storia intima di Roberto Saviano che ha scelto la scrittura per condurre la sua lotta contro la camorra"). Cfr. il retro di copertina di R. Saviano, *Gomorra. Dans l'empire de la camorra*, Gallimard, Paris 2007.

Mi sono chiesto perché sia usata questa parola, "scrupolosa", visibilmente contraddetta dal contenuto di Gomorra (di seguito presento diversi esempi di discrepanza). Mi sembra un atto di cattura nei confronti del lettore, un azzardo riuscito.

↵

35)

G. Ferroni, *Vivere e scrivere dopo "Gomorra". L'inferno e la bellezza per Saviano*, "L'unità", 1 luglio 2009, p. 42.

4

36)

Ovviamente si tratta di effetti-di-persona. Sui giochi di rimandi tra le prime persone cfr. J. Rousset, *Narcisse romancier. Essai sur la première personne dans le roman*, Corti, Paris 1993, terza ed.

↵

37)

G, p. 11.

4

G. Lubrano, *Ego sum qui sum*, in Scintille poetiche (sonetto LXXIV), ora in *In tante trasparenze. Il verme setaiuolo e altre scintille poetiche*, Cronopio, Napoli 2002, p. 101.

La docufiction o creative non-fiction (o anche non-fiction novel) può essere definita come il genere in cui scopo dell'autore è fornire informazioni sulla realtà che siano lette come fiction, in sostanza storie vere romanzate. Cfr., per le definizioni, L. Gutkind, *The Art of Creative Nonfiction. Writing and Selling the Literature of Reality*. Wiley, New York 1997.

Una riflessione approfondita sui generi esula da ciò che sto dicendo. Ma. è interessante ricordare come il romanzo scaturisca dall'epica, cioè da una narrazione corale. Benché nel romanzo l'epica si individualizzi, il romanzo classico comporta per natura un rimando a una verità collettiva. Per questo, il romanziere gioca inevitabilmente un ruolo ambiguo nei confronti dei suoi oggetti, inventati eppure "veri". Nella sua evoluzione moderna, il romanzo si specializza in quanto l'autore si distanzia in vario modo da ciò che racconta. Il ritorno all'epica oggi invocato potrebbe essere interpretato come una rilegittimazione corale di ciò che si racconta. Esattamente, ciò che è successo con Gomorra, come sostiene esplicitamente, solo per fare un esempio, M. Rovelli, *Appunti sulla scrittura del reale*, www.nazioneindiana.com/author/marco-rovelli/page/2/. Per una messa a punto dei rapporti tra epica e romanzo, M. Fusillo, *Tra epica e romanzo*, in *Il romanzo*, vol. II: Le forme, a cura di F. Moretti, Einaudi, Torino 2002.

41)

T. Capote, *A sangue freddo*, Garzanti, Milano
2005.

4

Questo è vero soprattutto per gli effetti sull'opinione pubblica. *Oliver Twist* di Dickens, fiction con forti venature realistiche, ebbe qualche influenza sulla riduzione delle pene capitali nell'Inghilterra degli anni Trenta dell'Ottocento. Ma si pensi a *La capanna dello zio Tom* una ventina d'anni dopo negli Stati Uniti. In questo caso, il sentimentalismo della narrazione si specchia in quello del pubblico e finisce per innescare effetti di realtà: cfr. A. Portelli, *Il "sentimentalismo": La capanna dello zio Tom. Harriet Beecher Stowe, 1832*, in E Moretti, a cura di, *La cultura del romanzo*, Einaudi, Torino 2008, seconda ed., pp. 419 e sgg.

L.-S. Mercier, *Tableau de Paris, La Découverte*, Paris 1978; N.-E. Rétif de la Bretonne, *Les Nuits de Paris ou le Spectateur Nocturne*, Gallimard, Paris 1986. Entrambe le edizioni sono scelte ridotte di opere che contano, rispettivamente, quindici e nove volumi.

H. Melville, *Moby Dick*, Utet, Torino 1982,
trad.it. di C. Meandri Minoli.

H. Melville, *White Jacket, or the world in a man-of-war*, Oxford University Press, London 1966. Il racconto di Melville era talmente "vero" che la sua descrizione della disumana disciplina di bordo ebbe notevole influenza nell'abolizione della fustigazione sulle navi della marina militare americana.

Si consideri per esempio *La pelle* di Curzio Malaparte che, come mostrerò qui nel secondo capitolo, è uno dei riferimenti inevitabili di Gomorra. Ecco le prime righe: "Erano i giorni della "peste" di Napoli. Ogni pomeriggio alle cinque, dopo mezz'ora di punching- ball e una doccia calda [...] il colonnello Jack Hamilton ed io scendevamo a piedi verso San Ferdinando, aprendoci il varco a gomitate nella folla che, dall'alba all'ora del coprifuoco, si accalcava tumultuando in via Toledo" (C. Malaparte, *La pelle. Storia e racconto*, in *Opere scelte*, Mondadori, Milano 1997, p. 967). Il sottotitolo chiarisce subito che si tratta di un romanzo in forma di reportage.

M. Andree, *Archäologie der Medienwirkung. Taszinationstypen von der Antike bis heute*, Fink, München 2005.

Platone, *Repubblica*, III, 392d, trad. it. Feltrinelli, Milano 1995, voi. I, p. 209. Si veda, per un'analisi dell'uso della distinzione platonica nella letteratura moderna, D. Lodge, *Mimesis and Diegesis in modern Fiction*, in *After Bakhtin. Essays on Fiction and Criticism*, Routledge, London 1990.

La sua originalità consiste in una funzione instauratrice, avrebbe detto Foucault, in questo caso nella capacità di lanciare un genere ibrido tra finzione e pretesa di verità documentaria. Cfr. M. Foucault, *Che cos'è un autore*, in *Scritti letterari*, Feltrinelli, Milano 1984, seconda ed., pp. 16 e sgg. Sull'idea di "costruzione" rinvio a B. Latour, *Changer de société, refaire de la sociologie, La découverte*, Paris, 2007, seconda ed. Con "costruzione" intendo due processi intimamente legati: la confezione di una verità letteraria da parte di un autore e, in certi casi (come con Saviano), la mitologizzazione dell'autore.

50)

Questo brano, come quelli che seguono è tratto
da C. Benedetti, *Free Italian Epic*, cit.

¶

51)

Come rileva A. Cortellessa, *Intellettuali e democrazia: la lezione di Saviano e di Rushdie*, "La stampa", 4 novembre 2007.

↵

Così anche A. Inglese, (*Ancora*) su *Gomorra*, testo disponibile in <http://www.nazioneindiana.com/2007/10/22/ancora-su-gomorra> (già pubblicato in "*Allegoria*").

E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Einaudi, Torino 1956, 2 voll. Il titolo italiano tradisce in un certo senso il significato che Auerbach intendeva dare al problema aristotelico della mimesi. Infatti, il titolo originario è: *Mimesis, Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, ovvero "Mimesis. La rappresentazione della realtà nella letteratura occidentale", dove la questione essenziale è ovviamente la rappresentazione della realtà.

54)

M. de Montaigne, *Saggi*, III, 2, trad. it di F. Garavini, Mondadori, Milano 1970, p. 1067.

↵

E. Testa, *Eroi e figuranti. Il personaggio nel romanzo*, Einaudi, Torino 2009, p. 14.

Per una fenomenologia del sospetto: W. Siti, *Il romanzo sotto accusa* in F. Moretti, a cura di, *La cultura del romanzo*, cit., pp. 129 e sgg. Cfr., anche per una rilettura originale del tema della mimesi, R. Girard, *Menzogna romantica e verità romanzesca*, Bompiani, Milano 1965.

Wu Ming 1, Recensione di Gomorra, in "Nandropausa", n. 10, 21 giugno 2006. Il testo è disponibile su diversi siti, tra cui quelli di WuMing Foundation e di Roberto Saviano (www.roberto-saviano.com).

Si dice a fittone la radice principale con filamenti secondari, come quella della carota. Quanto allo stomaco dell'anima, non saprei dove trovarlo. In ogni caso, ecco due esempi di stile diffusissimo nella nuova narrativa italiana (si veda qui il capitolo terzo, "Un'epica per tutte le stagioni").

Mostrerò nel secondo capitolo che questi luoghi comuni "giovanili" autorizzano un altro equivoco, la collocazione di Saviano a "sinistra", e cioè dalla parte di un pubblico particolare.

Per una discussione di queste fondamentali funzioni narrative, G. Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, Einaudi, Torino, 2006, seconda ed. e *Id. Figures IV*, Seuil, Paris 1999. Per una sintesi D. Bertrand, *Précis de sémiotique littéraire*, Nathan, Paris nonché M. P. Pozzato, *Semiotica del testo. Metodi, autori, esempi*, Carocci, Roma 2001

61)

G.,p. 11.

4

62)

Ibidem, corsivo mio.

4

63)

G, p. 12.

4

64)

G, p. 13.

4

In una versione ancora più radicale (e decisamente ingenua) di questo stile critico il fatto che Saviano in carne e ossa racconti cose che non ha visto sarebbe ancora più meritorio: "L'io di Saviano è iperpresente in molte scene del crimine, ovvero è là dove in realtà la figura storica dell'autore non è mai stata. Il soggetto non è quindi un punto di vista, ma un paradosso letterario che costringe il lettore a elaborare uno schema complessivo della società-Camorra (= società cosiddetta civile) a partire da una miriade di punti di vista artificialmente fusi in uno solo. È evidente che, come anche nel caso di Genna, il vero io dello scrittore risulti alla fine inconnoscibile". Cfr.: L. Amato, *Il New Italian Epic* fra generi tradizionali e nuove forme di comunicazione, <http://www.carmillaonline.com/archives/2009/09/003186.html>, 22 settembre 2009.

Per esempio, è ampiamente praticata in *Petrolio* di Pasolini, romanzo che non a caso è assunto dalla giovane critica italiana come paradigma della nuova epica (sdoppiamento dei personaggi, salti di livelli narrativi, innesto della fiction su qualche tipo di realtà storica ecc.). E tuttavia, *Petrolio*, comunque lo si giudichi, è un romanzo in cui il lettore non può dubitare mai del ruolo demiurgico dell'autore, il quale si mescola alla narrazione in quanto autore proprio per creare una distanza tra lettore e narrazione. Cfr. la lettera ad Alberto Moravia in P.P. Pasolini, *Petrolio*, Mondadori, Milano 2005, pp. 579-581.

67)

O anche delle Nuits de Paris di Rétif de la Bretonne, citato qui sopra, nota 16.

4

L. Spitzer, L'originalità della narrazione nei "Malavoglia", in "Belfagor", XI, 1, 1956, poi in Id., Studi italiani, Vita e pensiero, Milano 1976. La "polifonia" degli io narranti fu messa in luce da Bachtin nel caso di Dostoevskij. Cfr. G. Bottirolì, Che cos'è la teoria della letteratura. Fondamenti e problemi, Einaudi, Torino 2006, pp. 299 e sgg.

Uno per tutti: J. Ellroy, Prega detective, Mondadori, Milano 2001.

70)

G. p. 11.

4

71)

Cfr. Gomorra: i cinesi morti trasportati nei container, <http://www.associna.com/modules.php?name=News&file=print&sid=449>, datato 30 dicembre 2006.

↵

Si veda un libro che fa giustizia delle leggende metropolitane sui cinesi, compresa quella di Saviano: R. Oriani e R. Stagliano, *I cinesi non muoiono mai*, Chiarelettere, Milano 2009.

73)

G., p.17.

đ

74)

B. Traven, La nave morta, Baldini & Castoldi,
Milano 2002.

↵

75)

G., p. 20.

4

76)

G.,p.21.

4

77)

Ibidem.

↵

78)

G., p. 16.

4

Genealogia letteraria, consapevole o no, di Gomorra: il Merda è il nome che Pasolini, in Petrolino, assegna a un sottoproletario dei primi anni settanta, emblema della corruzione dei costumi popolari generata dal neocapitalismo... Quanto ai cinesi pestiferi, si veda anche T. Pincio, *Cinacittà*, Einaudi, Torino 2008, che però, oltre a essere scritto decisamente meglio di Gomorra, ci avverte fin da principio che racconta "chimere" e non "realtà".

80)

G., p. 40.

4

81)

G. p. 41.

4

82)

G, p. 58.

4

83)

G., p. 261.

4

84)

G., p. 43.

4

85)

G., p. 44.

4

86)

Visto che siamo in una narrazione "per tutti",
nella citazione i titoli dei capolavori di Smith e
Keynes sono abbreviati.

↵

87)

G., p. 45.

4

88)

G., p. 46.

4

89)

G, p. 47.

4

90)

Il riferimento è alla pagina finale di I racconti di Sebastopoli di Tolstoj, uno dei primi e sommi esempi di reportage fictional.

↵

91)

Vedi "Il sistema", G., pp. 48-70, e "La guerra di Secondigliano", G., pp. 71-151.

4

Si potrebbe dire che nella fiction (in letteratura, ma anche in una sceneggiatura cinematografica) la verosimiglianza è quell'ombra di realtà che rende più saporita l'invenzione. In mancanza di verosimiglianza, l'invenzione è spesso bislacca.

93)

G., p. 74.

4

94)

G., p. 75.

4

95)

G., p. 83, Corsivo mio.

4

Qui il bianco, come anche nell'episodio del vestito di Angelina Jolie, ha valore di antistrofe: si contrappone alla tenebra in cui è immerso l'episodio. Ricordo che nel Padrino I di Coppola il camorrista (l'attore Gastone Moschin) è vestito di bianco.

97)

G., p. 84.

4

Ibidem. Sul web (incrociando su Google "urina" con "Gomorra"), a proposito di questo episodio si possono trovare esilaranti dibattiti sulla virtù rianimatrice dell'urina, attribuita volta per volta all'ammoniaca o al calore. Ma come vedremo più in là, il liquido organico ha anche un valore catartico.

99)

G, pp. 84-85.

4

100)

G. p. 85.

4

G., p. 84, corsivo mio. "Zompettare" , a meno che non sia un refuso, potrebbe essere un neologismo, crasi di "zompare" (saltare) e "zampettare" (muovere le zampette). Dunque, l'autista è una specie di insetto saltellante.

102)

Ibidem, corsivo mio.

4

103)

G., p. 106, corsivo mio.

4

G., p. 108. Quella dei "succhi gastrici" è immagine che torna spesso nei testi o nelle dichiarazioni di Saviano. Così in un'intervista, parlando della classe dirigente del sud, egli afferma di non voler essere "accecato dai succhi gastrici".

105)

G., p. 112, corsivo mio. Si noti il delizioso "non
voluta".

4

106)

G., p. 131, corsivo mio.

4

107)

G., p. 136, corsivo mio.

4

108)

G., p. 151.

4

109)
Ibidem.
↵

110)

G. Pascoli, Arano, in *Myricae*, Zanichelli, Bologna 1996.

4

111)

N. Vendola, Vi dico chi sono i nemici di Roberto Saviano, cit.

↵

112)

"Vi mostrerò lo spavento in un pugno di polvere": T. S. Eliot, *The Waste Land*, verso 30.

↵

113)

G., p. 160.

4

114)

Ibidem.

↵

115)
Ibidem.
↵

M. Andolfo, Il diario di Annalisa, Tullio Pironti,
Napoli 2005.

117)

http ://lnx. casertasette. com/modules .php ?
name = News

&file = print&sid = 13526.T esto dell'8 genna-
io 2008.

↵

118)

G., p. 170.

4

119)

Ibidem, corsivo mio.

4

120)

Tira la pietra e nasconde la manina.

4

121)

G, p. 187.

4

122)

G., p. 232.

4

123)

Ibidem.

↵

124)

G., p. 233.

4

E infatti il 27 dicembre del 2009 il sito web della fondazione "Fare futuro" legata a Gianfranco Fini ha proclamato che Saviano è il Pasolini contemporaneo. Vedi qui il secondo capitolo.

126)

G., 272, corsivo mio.

4

127)

Ibidem, corsivi miei.

4

128)

Dante, *Inferno*, XXVIII, 142. 104 G. p. 331.

4

129)

Geremia, 7:32, 33; 19:2, 6, 7, 10; Matteo 5:22;
18:9; Marco 9:47, 48.

¶

Beowulf, Einaudi, Torino 1992, a cura di L.
Koch, p. 4.

↵

F. Miller, *Trecento*, Magic Press, Roma 2007.

Sul significato assunto negli ultimi decenni dal termine, si veda il saggio di S. Sontag, *Notes on camp*, trad. it. in *Contro l'interpretazione*, Mondadori, Milano 1967.

In questo caso, concordo pienamente con l'analisi di Wu Ming 1 : cfr. *Lezione su 300 (il fumetto e il film). Mito tecnicizzato e responsabilità del narratore. Omaggio a Furio Jesi*, Dams di Torino, Palazzo Nuovo, 2 maggio 2007, disponibile in http://www.wumingfoundation.com/suoni/Wu_Ming_-_l_Lezione_su_300_02052007.htm.

Il film è così oggettivamente parodistico che la successiva parodia (*Treciento*) ha fatto cilecca.

R. Saviano, Recensione al film "300". I 300 di Leonida che diventano film. Esaltando i guerrieri delle Termopili. In un'opera discussa che fa rivivere la storia, *"L'espresso"*, 26 marzo 2007, poi *ripubblicato con il titolo* Questo giorno sarà vostro per sempre, in BEI, p. 177 (*corsivo mio*).

135)

BEL, pp. 181-182.

↵

136)

BEL, p. 183 (corsivo mio).

↵

R. Saviano, *Imprese, politici e camorra ecco i colpevoli della peste. L'accuse dell'autore di Gomorra: la tragedia è che Napoli si sta rassegnando all'avvelenamento*, "La repubblica", 5 gennaio 2008, ripubblicato come *La peste e l'oro*, in *BEI*, p. Immagino che Saviano non si riferisca al poema epico in sassone, ma all'omonimo film (regia di R. Zemeckis) uscito alla fine del 2007.

Si prova quasi imbarazzo a citare, a proposito della paccottiglia mitologica d'oggi, uno studioso come Furio Jesi, che ha analizzato in modo magistrale la degradazione del mito nei termini della sua tecnicizzazione. Ma, come mostrerò in questo saggio, il concetto di "macchina mitologica" di Jesi è perfettamente adeguato all'analisi dell'eroismo contemporaneo. Per una definizione, cfr., tra l'altro, F. Jesi, *Esoterismo e linguaggio mitologico. Studi su R.M. Rilke*, D'Anna, Messina-Firenze 1976 (e poi Quodlibet, Macerata 2002); Id., *La festa e la macchina mitologica*, in *Materiali mitologici. Mito e antropologia nella cultura mediterranea*, Einaudi, Torino 2001, seconda ed., pp. 81 e sgg.

Si veda la notevole introduzione di Ludovica Koch a *Beowulf*, cit.

F. Petrarca, *Canzoniere*, Mondadori, Milano
1985, p. 240 e sgg.

G. Leopardi, *All'Italia*, in *Canti (Tutte le poesie e tutte le prose*, Newton Compton, Roma 1997, voi. I, p. 69). Un acido commento di Tommaseo sull'eroismo di Leopardi indignò Carducci, e non a caso, poiché quest'ultimo è stato notoriamente uno dei vati dell'eroismo italico.

G. Pascoli, *La grande proletaria si è mossa*, discorso pronunciato il 26 novembre 1911 in onore dei morti e feriti in Libia, in *Prose*, a cura di A. Vicinelli, Mondadori, Milano 1952.

Il melodramma si caratterizza per la facile estetizzazione dei conflitti morali, l'allegoria eroica a forti tinte e soprattutto la pretesa educativa verso il pubblico. Cfr. P. Brooks, *L'immaginazione melodrammatica*, Pratiche, Parma 1995, seconda ed. Per Brooks, il melodramma costituirebbe un tentativo di ri-sacralizzazione dei conflitti nel mondo moderno. Per l'Italia, culla del melodramma in ogni senso, si potrebbe parlare anche di una retorica pubblica della "patria", della "nazione" ecc. in un paese, da sempre, visibilmente frammentato e privo di strutture culturali moderne.

S. Runciman, *Storia delle crociate*, Einaudi, Torino 1966, voi. I, pp. 297 e sgg.

Non solo inettitudine, ma coinvolgimento negli affari criminali. Mi riferisco sia alle stragi di stato, sia all'implicazione dei servizi segreti nei traffici di camorra e mafia. Alla fine di luglio del 2009, i quotidiani hanno riportato notizie sulla possibile collusione di apparati deviati nell'attentato che costò la vita a Paolo Borsellino.

B. Brecht, *Vita di Galileo*, XIII, in *I capolavori*, Einaudi, Torino 1963, p. 105. L'interpretazione di questo passo è assai controversa. Si deve tener conto del fatto, tuttavia, che uno dei punti fermi della riflessione e della produzione poetica di Brecht durante il fascismo era la difesa della razionalità paziente e strategica nella lotta contro la reazione politica e l'oscurantismo. Cfr. B. Brecht, *Diario di lavoro*, Einaudi, Torino 1976, 2 voli, e Id., *Sulla "Vita di Galileo"*, in *I capolavori*, cit., p. 128, nonché *Re de uber die Widerstandskraft der Vernunft*, in *Gesammelte Werke*, voi. 20, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1967.

L. Sciascia, *I professionisti dell'antimafia*, "Il Corriere della sera", 10 gennaio 1987.

4

Ma si veda T. Grasso, *Io, professionista dell'antimafia dico che Sciascia aveva ragione*, "Il corriere della sera", 7 gennaio 2007. Lo stesso Borsellino, poco prima di morire, ammise che in un certo senso Sciascia non si sbagliava: "In sostanza la posizione di Sciascia era questa: se voi ritenete che il criterio dell'anzianità non è un criterio valido, che vi può portare a fare scelte sbagliate, cambiatele queste maledette regole, abbiate il coraggio di cambiarle... A Gibellina ci fu uno scambio di battute, in mezzo alla gente. Cosa risposi a Sciascia? Quello che le dico ora io: su questa osservazione di Sciascia, su questa mancanza di coraggio, o di capacità del Consiglio superiore della magistratura di darsi nuove regole in materia, e di agire in conformità, concordo perfettamente" (*Noi, ex professionisti dell'antimafia*, intervista di Saverio Lodato a Paolo Borsellino, "L'unità", 13 agosto 1991).

Strage di Nassirya, condannato un generale dell'Esercito italiano, "L'Unità", 7 gennaio 2007. Analogamente, l'emozione per la morte dei paracadutisti italiani in Afghanistan nel settembre 2009 ha coperto la confusione sui motivi per cui l'Italia partecipa alla guerra in quella terra lontana. Come si vedrà sotto, anche Saviano ha dato il suo contributo alla stucchevole retorica nazionale in materia d'eroismo.

C. Schmitt, *La dittatura*, Laterza, Bari 1975. Ma si veda ora, per un riesame della questione dell'eccezionalismo, M. Guareschi e F. Rahola, *Il fantasma dell'eccezione. Conflitti, frontiere e politiche di sicurezza nello spazio globale*, Ombre Corte, Verona 2010.

È la politica che Berlusconi, per contrastare il declino delle sue fortune, ha inaugurato all'epoca della crisi dei rifiuti in Campania e continuato dopo il terremoto in Abruzzo, l'incidente ferroviario di Viareggio, i suoi guai personali e giudiziari ecc. Dopo l'aggressione del dicembre 2009 lo stesso personaggio ha assunto il ruolo dell'eroe ferito, della vittima dell'odio ecc. L'ennesimo scandalo di stato (G8 alla Maddalena, ricostruzione all'Aquila) del febbraio 2010 ha mostrato, se ce ne fosse bisogno, come la figura dell'eroe che cavalca l'eccezione serva finalità molto prosaiche e poco eroiche, come il saccheggio delle risorse e il potere personale.

È noto che al culmine di Tangentopoli, nei primi anni Novanta, in Italia le immatricolazioni nella facoltà di giurisprudenza crebbero a dismisura.

In altri termini, la lotta al crimine è in Italia un elemento decisivo in ciò che si potrebbe chiamare la comunità immaginaria della nazione italiana. Cfr. B. Anderson, *Comunità immaginate. Origini e fortuna dei nazionalismi*, Manifestolibri, Roma 1996.

Le analisi competenti della criminalità organizzata mettono invece l'accento sulla continuità economica e sociale tra mondi criminali e mondi legali. Cfr. G. Gribaudo, a cura di, *Traffici criminali. Camorra, mafie e reti internazionali dell'illegalità*, cit., specialmente parti seconda e terza.

R. Saviano, Nella testa dei killer di Gomorra.
Così l'orrore diventa routine, *"La repubblica "*, 18
gennaio 2008, corsivo mio.

H. Arendt, *La banalità del male. Eichmann a Gerusalemme*, Feltrinelli, Milano 1964; B. Bettelheim, *Il cuore vigile. Autonomia individuale e società di massa*, Adelphi, Milano 1998, nonché Z. Bauman, *Modernità e olocausto*, Il Mulino, Bologna 1992. Questi tre libri hanno in comune un'analisi disincantata dei meccanismi collettivi che sottostanno alle degenerazioni della modernità.

H. Arendt, *Ebraismo e modernità*, Feltrinelli, Milano 1994.

Cfr. C. Browning, Uomini comuni. Polizia tedesca e "soluzione finale" in Polonia, Einaudi, Torino 1995.

Si veda per esempio A. Swofford, Jarhead. Un marine racconta la guerra del Golfo e altre battaglie, Rizzoli, Milano 2002.

Cfr. E. Said, *Orientalismo*, Feltrinelli, Milano
2006, seconda ed., p. 141 e sgg.

R. Saviano, La peste e l'oro, cit.

¶

P. Ruggiero, *L' oro di Napoli*, "Narcomafie", febbraio 2006.

Folla per Saviano a Casal di Principe. Ma qualcuno grida:

"La camorra non esiste", *"La repubblica "*, 17 settembre 2006.

U. Eco, *Non lasciamo solo Saviano*, "La repubblica", 16 settembre 2006.

D. De Masi, Roberto Saviano Nobel per la pace,
"La Repubblica " 18 ottobre 2008, edizione di Na-
poli.

P. Coppola, Saviano, firmano altri Nobel, su Repubblica.it 150mila adesioni, "La Repubblica", 22 ottobre 2008.

R. Saviano, Da Gomorra a Stoccolma: io e i fantasmi dei

Nobel, *"La Repubblica"*, 14 dicembre 2008.

↵

C. Antonella *Editoriale*, "Rolling Stone", dicembre 2008. Nel 2009, la rivista elegge rockstar dell'anno Silvio Berlusconi, il che mi sembra confermare alcune ipotesi sull'eroismo", politico o letterario che sia, presentate in queste pagine.

↵

N. Ammanniti, *Io non ho paura*, Einaudi, Torino
2001.

¶

G. De Michele, *Sinistra rancorosa perché te la prendi con*

Roberto Saviano?, "Liberazione", 2 dicembre 2008 (corsivi miei).

www.carmillaonline.com/archives/2009/01/002912.html. La data della comunicazione è il 21 gennaio 2009. Corsivo mio.

↵

Non c'è nulla di male a cambiare idea, e d'altra parte le cronache politiche italiane pullulano di passaggi da sinistra a destra o al centro, dal laicismo al cattolicesimo fondamentalista, dal comunismo giovanile allo sfrenato liberalismo senile ecc. A me sembra però che se uno cambia idea a proposito di un *affaire* come quello Battisti ha il diritto e il dovere di dirlo. Un minimo di coerenza personale imporrebbe di non minimizzare *oggi* quello che è stato scritto o firmato *ieri*.

R. Saviano, *Chiedete scusa a Beppino Englaro*, "La repubblica", 12 febbraio 2009, poi in *BEL*, p. 117. Corsivo mio.

M. Imarisio, Saviano: dico no alla politica che non parla più di mafia «Mi volevano dal Pd ad An. Ma non posso essere di parte» , *"Corrieredella sera"*, 13 marzo 2008.

175)

Università: Saviano, basta scontri destra-sinistra.
Uniti contro la criminalità, *Libero-news.it*,
18.02.09, che riprende un'agenzia Adnkronos.

4

Ora, che la "lotta alla criminalità" venga *prima di tutto* è opinabile. Mettiamo anche da parte gli studenti. Ma che dire dell'ascesa di un governo che osservatori non certo estremisti (come P. Ignazi, *Un regime postmoderno*, "L'espresso", 13 febbraio 2009) definiscono ormai un regime? Da quando c'è Berlusconi, le parti si contrappongono, eccome, oggi forse più di ieri.

R. Saviano, Quel sangue del sud versato per il paese, *"La repubblica "*, 19 settembre 2009.

Si veda per esempio F. Mini, *La soglia della capitolazione*, in it.peacereporter.net/articolo/7150/Fabio-Mini, 26 marzo 2007 e L. Caracciolo, *L'Italia in Afghanistan: la strategia per uscirne*, "La Repubblica", 18 settembre 2009. Da parte mia, ho cercato di mostrare come uno dei problemi strutturali dei paesi sviluppati, e quindi anche dell'Italia, sia il loro normale stato di guerra. Cfr. A. Dal Lago, *Le nostre guerre. Filosofia e sociologia dei conflitti armati*, Manifestolibri, Roma 2010.

L'appello di Saviano è successivamente sparito dal sito di "Repubblica", probabilmente a causa dell'aggressione subita da Berlusconi a Milano nel dicembre 2009.

*R. Saviano, Cosa vuol dire libertà di stampa, "La
repubblica ", 2 ottobre 2009.*

Le poesie di Sandro Bondi sono purtroppo ignote al grande pubblico, forse perché stampate, con l'impegnativo titolo *Perdonare Dio*, dalle piccole Edizioni della meridiana (Firenze 2008). Ma è un vero peccato che siano poco diffuse. Raramente un libro ci rivela in così poche pagine la stoffa di chi l'ha scritto e della cultura politica (e non solo di governo) a cui appartiene. Penso in particolare a un componimento indimenticabile: *A Walter Veltroni*. "Tenero padre/madre dei miei sogni./ Anima ulcerata./ Figlio mio ritrovato ecc." (ivi, p. 89).

S. Bondi, Ammiro il coraggio di Saviano ma non si schieri in politica, *"La repubblica "*, 23 novembre 2009.

*Saviano risponde a Bondi: "Ecco perché non possiamo tacere"*La Repubblica", 23 novembre 2009. L'idea che Saviano dica verità "scomode" raccontando i "crimini del comunismo in Russia" è, a vent'anni dalla caduta del muro di Berlino, a dir poco bizzarra.

P. Buttafuoco, Maroni: Gomorra? È una foto invecchiata, "Panorama", 9dicembre2009.

4

P. Buttafuoco, Intervista esclusiva all'altro Saviano: la lotta alla mafia non ha colore, *"Panorama"*, 23 dicembre 2009.

186)

Ivi, p. 43.

4

Penso, tra le tante citazioni possibili, al capitolo sulla cavalleria e le imprese eroiche in J. Evola, *Rivolta contro il mondo moderno* (1934), Edizioni Mediterranee, Roma, 1997, pp. 125 e sgg. Che le opinioni di Saviano si allineino a quelle della destra romantica è stato perfettamente compreso, appunto, dalla destra: "Ma non è solo in nome di questa disamina (che fa giustizia di tanti preconcetti) che Saviano ci piace. E per il suo insistere su una concezione eroica e personale di contrapposizione alla criminalità e al male, la stessa che riecheggia nelle corde di una generazione che ha amato Paolo Borsellino, proprio perché vi ha visto rappresentati gli stessi ideali che muovevano le gesta e le imprese degli antichi cicli della tradizione. Oggi come ieri, insomma, Saviano riporta l'uomo al centro della vicenda umana. La persona artefice del bene. La libertà, più di ogni pretesa rivoluzionaria, come orizzonte da raggiungere. Onore, rispetto, identità. Sono parole che nel vocabolario dell'autore si ritrovano decine di volte. Così come ha fatto durante la trasmissione *Che tempo che fa* di Fabio Fazio, dove ha tenuto più di due ore di alta televisione spiegando che è con questi sentimenti che i dissidenti anticomunisti morivano nei gulag. Alla faccia, insomma, di Saviano "roba di sinistra". Forse, allora, è arrivato il tempo che proprio la destra si stringa attorno allo scrittore." (A. Rapisarda, *Quella contro la mafia una lotta eroica e personale*, "Ffwebmagazine", 27 dicembre 2009). La rivista online citata è della fondazione "Farefuturo" che fa capo a Gianfranco Fini. In ogni caso, il riferimento a Evola suona tanto più sgradevole, quanto più sono ben note le posizioni razziste del filosofo, nonostante il silenzio su questo aspetto della cultura di destra che lo rivaluta senza sosta. Cfr. per un'analisi del razzismo e dell'antisemitismo evoliano, F. Germinario, *Razza del sangue, razza dello spirito. Julius Evola, l'antisemitismo e il nazionalsocialismo* (1930-1943), Bollati Boringhieri, Torino 2001.

E che cultura di destra! Non parlo degli scontati riferimenti a Jünger, Pound e Carl Schmitt, ma dell'intervistatore. Buttafuoco, oggi caposervizio a "Panorama", ha esordito sulla scena letteraria con alcuni saggi politici e di altro genere pubblicati dalle Edizioni Ar di Franco Freda (proprio lui, quello condannato per la strage di Piazza Fontana). In seguito, i suoi romanzi sono apparsi da Mondadori, lo stesso editore di Saviano. Mi pare quasi superfluo osservare che per la cultura di destra oggi dominante in Italia "mancanza di pregiudizi", "rifiuto dell'ideologia" ecc. significa essere di destra. Il che fa francamente ridere, dopo che per anni la "sinistra" è stata accusata di "egemonizzare" la cultura italiana. Dietro questa ossessione di rivalsa, a mio avviso, ci deve essere la consapevolezza, anche a destra, che in Italia il pensiero conservatore o reazionario ha prodotto ben poco di leggibile nel Novecento - a parte i nomi sempre citati di D'Annunzio, Pirandello, Del Noce o Evola, Insomma, un'altra manifestazione di quello spirito provinciale che da sempre ammorba le lettere italiane. Ecco ciò che rattrista nella dichiarazione di Saviano.

P. Buttafuoco, Intervista esclusiva all'altro Saviano: la lotta alla mafia non ha colore, *cit.*, p. 44.

190)

<http://italiadallestero.info/archives/1912>, 1 novembre 2008.

↵

191)

S. Rushdie, *Patrie immaginarie*, Mondadori, Milano 1991.

4

Macrobio, *Saturnalia*: "Taccio. Non è facile infatti scrivere contro chi può proscrivere".

M. Calabresi, NY, l'incontro Saviano-Rushdie
"Noi, scrittori sotto scorta..", *"Larepubblica"*,
3maggio2008.

R. Saviano, Da Gomorra a Stoccolma. Io e i fantasmi dei Nobel, cit.

Ci sono così poche eccezioni. Tra queste Jacques Lacan: una volta ha detto che non gli interessava essere capito. Ma gli interessava essere letto (prima viene la lettura, sulla comprensione si vedrà), e d'altronde quando si esprime in tal modo era uno psicanalista-filosofo celeberrimo. Cfr. J. Lacan, *Dei Nomi-del-Padre seguito da il Trionfo della religione*, Einaudi, Torino 2006, p. 101.

Che, come è noto, verranno per lo più cestinati, ignorati o respinti. Antonio Moresco ha aperto uno spiraglio sui rapporti sado-masochistici tra scrittori e consulenti editoriali nel suo *Lettere a nessuno*, Einaudi, Torino 2008, seconda ed.

È anche vero però che qualcuno potrebbe scegliere di non pubblicare per un editore, diciamo, commerciale, perché magari vuole sfuggire a una logica esclusivamente mercantile, mediale, pubblicitaria ecc., oppure sottrarsi al potere dei "padroni delle lettere". E quindi sceglie un editore di nicchia, magari "alternativo". Beh, che male ci sarebbe? Qui Saviano, con un'implicita apologia dell'editoria forte, trasforma gli autori indipendenti - se mai esistono - in snob che disprezzano il pubblico.

H. Janeczek, *Siamo tutti Saviano*, <http://www.nazioneindiana.com/2008/10/27/-non-siamo-tutti-saviano/>), corsivo mio.

199)

G. D'Avanzo, Io, prigioniero di Gomorra, lascio
l'Italia per riavere una vita, *cit.*

4

200)
Ivi.
4

Segnalo comunque i riferimenti ai curiosi: G. Di Michele, *Sinistra rancorosa perché te la prendi con Roberto Saviano?*, cit. L'articolo è la replica a una mia intervista sullo stesso quotidiano: cfr. T. Bucci, *Saltiamo Saviano dal suo personaggio*, "Liberazione", 23 novembre 2008. Cfr. anche M. Iossa, *Dal Lago: Saviano utile al potere. La sinistra si divide sullo scrittore*, "Il corriere della sera", 23 novembre 2008. Si veda anche Anonimo, *Saviano e la cruna Dal Lago*, <http://iosonosaviano.ning.com/profiles/blogs/saviano-e-la-cruna-dal-lago>.

202)

Cfr. <http://bologna.repubblica.it/dettaglio/articolo/1862140>. L'articolo è datato 17 febbraio 2010.

4

203)

Cfr. tra tanti, il sito www.iosonosaviano.it.

4

A. *Gehlen*, *Euomo. La sua natura e il suo posto nel mondo*,

Feltrinelli, Milano 1983.

↵

In italiano nel testo originale.

4

U. Ladurner, *Die Kraft des Lebens. Obwohl Roberto Saviano unter Todesgefahr lebt, hat er ein zweites Buch geschrieben*, "Die Zeit", 19 febbraio 2009, p. 62. L'articolo è la recensione della traduzione tedesca del racconto di R. Saviano, *Il contrario della morte*, Rcs quotidiani, Milano 2007.

"*das Land, wo die Zitronen blühn/ Im dunklen Laub
die Goldorangen glühn...* " come nella goethiana
canzone di Mignon. Sembra però che la terra
dove "fioriscono i limoni, e gli aranci d'oro
splendono nel fogliame scuro", non fosse l'Italia
del sud, ma la zona del lago di Garda che a un
tedesco del Settecento, valicato il Brennero, do-
veva sembrare un Eden *meridionale* (con buona
pace dei leghisti).

208)

M. Serao, *Il ventre di Napoli*, Napoli, Perrella
1906 (ultima riedizione, Avagliano, Cava dei
Tirreni 2008).

↵

A.M. Ortese, *Il mare non bagna Napoli* (1953),
Adelphi, Milano 2005, seconda ed.

↵

N. Lewis, *Napoli '44*, Adelphi, Milano 2003.

↵

Si veda per esempio, A. Piperno, Il mio amico Roberto. La passione per il Big Mac; le proposte di matrimonio su Facebook. Vita da recluso dello scrittore osannato come Padre Pio. O Pasolini, "Il corriere della sera ", 24 dicembre 2008.

212)

Cfr. C. Malaparte, *La pelle*, in *Opere scelte*, cit.,
pp. 964 e sgg.

4

Con "moralità collettiva" non intendo alcunché di sostanziale, come il "sistema dei valori" o simili luoghi comuni sociologici, ma la narrazione morale articolata sulle opposizioni primarie tra eroismo e mostruosità, legalità e crimine e così via. Che la moralità sia di tipo narrativo non significa però che si tratti di una finzione o di un mero effetto di superficie. Bruno Latour la chiamerebbe un "faticcio", cioè un feticcio divenuto realtà indiscussa o un fatto feticizzato. In ogni caso, la narrazione morale soddisfa probabilmente bisogni profondi o permette di sfogare frustrazioni diffuse. Si vedano due libri che, da punti di vista diversi, storico ed epistemologico, analizzano la formazione di simili narrazioni collettive: B. Anderson, *Comunità immaginate*. *Origini e fortuna dei nazionalismi*, cit., e B. Latour, *Il culto moderno dei fatticci*, Meltemi, Roma 2005.

Per la definizione teorica di nazional-popolare, in sostanza un tipo di letteratura capace di unificare scrittori e popolo, cfr. A. Gramsci, Quaderni del carcere, Einaudi, Torino 2007 (terza ed.), vol. Ili, edizione critica a cura di V. Gerratana, pp. 2113 e sgg.

A. Asor Rosa, Scrittori e popolo, Samonà e Savelli, Roma 1969, seconda ed., pp. 208 e sgg.

4

216)

M. Foucault, L'ordine del discorso, Einaudi, Torino 1971.

4

È un tema ricorrente nelle pagine culturali del "Giornale", di "Libero", "Il foglio", "Panorama" ecc. Una campagna che, nel conformismo dilagante, ha trovato facile sponda in osservatori che da giovani, magari, erano di sinistra. Si consideri, per fare un esempio, L. Ricolfi, Perché siamo antipatici? La sinistra e il complesso dei migliori, Longanesi, Milano 2005. Ma vedi anche P Battista, I conformisti. Il estinzione degli intellettuali d'Italia, Rizzoli, Milano 2009, dove - non c'è bisogno di dirlo - i conformisti non sono quelli che direttamente o indirettamente sono portavoce del berlusconismo, i voltagabbana ecc., ma gli "altri", i comunisti impenitenti, gli snob e così via.

Per esempio, L. Casarini, *La parte della fortuna*, Mondadori, Milano 2007.

Quanto detto vale anche per gli altri grandi gruppi editoriali. Ma si veda Più libri che liberi, "Alias", 28 novembre 2009, a cura di R. Ciccarelli, sui fenomeni di concentrazione monopolistica nell'editoria italiana.

Aspirare a pubblicare per Mondadori, tanto per fare un esempio, mi sembra normale per qualsiasi scrittore, visto che la casa editrice non ha un'ideologia particolare. Del tutto diverso è quando qualcuno che si proclama di sinistra tiene una rubrica su un quotidiano dichiaratamente di destra come "Libero". Mi riferisco al caso di Paolo Nori ampiamente dibattuto nel gennaio 2010.

R. Barthes, *Saggi critici*, Einaudi, Torino 1972,
seconda ed., p. 126.

Traduzione assai libera: "Ecco la rosa e ora balla!". Cito qui l'adattamento, da parte di Marx, di un gioco di parole con cui Hegel aveva reso, cambiandone totalmente il senso, una battuta di Esopo (Ἰδοὺ ἢ Ῥόδος, ἰδοὺ καὶ τὸ πήδημα) radotta in latino come Hic Rhodus, Hic salta.

A. Grasso, Se Saviano parla di opere letterarie,
"Il corriere della sera," 13 novembre 2009.

4

Si tratta cioè di conferire alla produzione letteraria un'aura comune. Per l'arte contemporanea, cfr. A. Dal Lago e S. Giordano, *Mercanti d'aura. Logiche dell'arte contemporanea*, Il Mulino, Bologna 2006.

225)

Citato d'ora in poi come NIE.

4

Wu Ming 1, in *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, cit., pp. 9-10.

227)

Ivi, p. 14.

đ

228)

Ivi, p. 19.

đ

Ciò nonostante, la storia italiana recente offrirebbe molto materiale al New Italian Epic, soprattutto nella versione docufictional. si pensi alla fine della prima repubblica, al trionfo e alla caduta di Craxi, all'ascesa di Berlusconi, che ha dell'incredibile proprio se le vicende italiane vengono proiettate su scala globale. Ma nulla di tutto ciò sembra interessare davvero la maggioranza degli scrittori italiani contemporanei, e non tanto perché molti sono pubblicati da Mondadori o Einaudi. La verità è che la spinta fumettistica di molti di loro tende a distogliersi dalla contemporaneità. Quando questa diventa oggetto letterario, come nel caso di Saviano, è in nome di una sostanziale mitizzazione della lotta del Bene contro il Male. Ho l'impressione che la "storia" a cui si pensa spesso nella narrativa italiana sia quella parallela, fantasy, di Tolkien e delle Cronache di Narnia di C.S. Lewis.

Su questo punto, mi convince di più Alberto Asor Rosa, quando sostiene che nel Novecento una vera tradizione epica in Italia è mancata. Cfr. il suo *Storia europea della letteratura italiana*, vol. Ili, cit., passim. Quanto al ritorno dei romanzi storici nella letteratura di consumo, valgono ancora le considerazioni di Hermann Broch sulla funzione mistificatrice del Kitsch storico in un'epoca di decadenza politica. Cfr. H. Broch, *Poesia e conoscenza*, Lerici, Milano 1965, vol. I, pp. 431 e sgg.

Wu Ming, *New Italian Epic*, cit, p. 22.

Per esempio, in un romanzo di Valerio Evangelisti lo stregone Pantera scopre grazie alla magia le "forze oscure che stanno dietro il capitalismo" (Wu Ming, *New Italian Epic*, cit., p. 27).

Un'altra caratteristica del NIE sarebbe il carattere fluviale di molte narrazioni, cioè la lunghezza "epica" delle storie, intendendo con ciò anche lo sforzo pluriennale dello scrittore e quello rilevante dei lettori. In altri tempi, ciò si sarebbe chiamato più semplicemente feuilleton.

Con questa espressione Warburg si riferiva al suo atlante Mnemosyne, documento o testimonianza del permanere delle Pathosformel nel divenire della cultura.

235)
Wu Ming, *New Italian Epic*, cit. p. 45
↵

In un certo senso, Wu Ming propone una sorta di cortocircuito tra "scrittori", quelli che pubblicano, e "scriventi", tutti coloro che dicono la loro senza essere pubblicati, o che "pubblicano" in quella dimensione particolare che è la rete (siti, blog, litblog). La questione è interessante; ma resta il fatto che alla fine la distinzione resta, anche se in alcuni casi gli scriventi diventano scrittori (per la distinzione in questione, cfr. R. Barthes, *Saggi critici*, cit., pp. 122 e sgg.).

Sulla mitologia politica della comunicazione, cfr. P.F. Pellizzetti, *Fenomenologia di Berlusconi*, Manifestolibri, Roma 2009. E molto berlusconiana è anche l'idea che il mondo proceda per "storie", cioè per incantesimi narrativi sapientemente sceneggiati. Con ciò voglio dire che, per quanto il NIE si voglia di sinistra e magari lo sia anche, nelle sincere intenzioni dei suoi promotori, finisce per sottoscrivere lo stesso universo comunicativo del Cavaliere.

È lo stesso clima da cui muove A. Scurati, *La letteratura dell'inesperienza. Scrivere romanzi ai tempi della televisione*, Bompiani,

Milano 2006, che riprende la postfazione al suo romanzo *Il rumore sordo della battaglia*, Bompiani, Milano 2006.

Scurati vede nella "storia" la possibile alternativa alla cultura mediale dominante. Più o meno gli stessi problemi erano al centro, alcuni anni prima, di A. Moresco e D. Voltolini, a cura di, *Scrivere sul fronte occidentale*, Feltrinelli, Milano 2002.

È uno stile abbastanza supponente che viene da lontano, e cioè dal situazionismo, dal 1977 ecc. I Wu Ming non possono essere considerati seguaci di Debord (contro il cui mito hanno perfino scritto un saggio), ma qui mi riferisco non ai contenuti, bensì allo stile comunicativo un po' settario. La "politicità" della proposta del NIE non sta non solo nel fatto che i Wu Ming si riconoscono nei movimenti politici di sinistra, ma anche nel loro pretendere di essere avanguardia letteraria.

Cfr., per esempio, C. Lucarelli, Noi scrittori della nuova epica, "La Repubblica", 6 maggio 2008; V. Evangelisti, Literary Opera, "L'Unità", 6 maggio 2008; M. Carlotto, Legalità d'evasione, "Il Manifesto", 13 giugno 2008; T. Pincio, Il what if all'italiana, "Il Manifesto", 30 agosto 2008. Ma si veda soprattutto la sezione New Italian Epic sul sito www.Carmillaonline.com

Vedi, tra gli interventi critici a caldo: R. Chia-berge, Wu Ming, attenti a non prendere la scossa, inserto domenicale di "Il Sole 24 ore", 1 febbraio 2009; F. La Porta, Macché New Italian Epic, questo è solo glamour, "Corriere della sera", 7 febbraio 2009; E. Trevi, Questo Wu Ming ha le gambe corte, "Alias", 14 febbraio 2009; F. Rondolino, Wu Ming, se questa è letteratura, "La Stampa", 15 febbraio 2009. La replica di Wu Ming: New Italian Epic, reazioni de panza, <http://www.carmillaonline.com/archives/2009/02/002945.html#002945>.

Luther Blissett, Q, Einaudi, Torino 2006, Ila ed.

Wu Ming, *New Italian Epic*, cit., pp.37-38.

↵

G. Genna, Hitler, Mondadori, Milano, pp. 668.

245)
Wu Ming, *New Italian Epic*, cit., pp. 39-40.
↵

G. Genna, Hitler, cit., p. 17. Neil 'Edda norrena, Fenrir è un lupo mostruoso che perfino gli dèi del Walhalla non riescono a incatenare.

Wu Ming, *New Italian Epic*, cit., p. 40.

Come ricorda E. Di Mauro nella sua recensione,
Hitler noiosa paratassi, "Alias," 9 febbraio 2008.

¶

G. Genna, Hitler, cit., p. 177.

250)

Ivi, p.183. Corsivi miei.

4

251)

Ivi, p. 230.

đ

Penso, per esempio, a G. Genna, *Italia De Profundis*, Minimum Fax, Roma 2008, che meriterebbe un'analisi a sé.

C. Lucarelli, Noi scrittori della nuova epica, cit.

Wu Ming, Manituana, Einaudi, Torino 2009, seconda ed., p. 63.

255)

Ivi, p. 89.

đ

A. Scurati, *Il bambino che sognava la fine del mondo*, Bompiani, Milano, 2008.

Si veda, per esempio, una sua raccolta di interviste: V. Nabokov, *Intransigenze*, Adelphi, Milano 1998. Cito di proposito un autore alieno da qualsiasi simpatia per la "sinistra", a cui però si devono innovazioni stilistiche di grande interesse. Ma non è una novità: penso al ruolo d'avanguardia che un conservatore dichiarato come Eliot ha avuto nella poesia del Novecento.

Parlo del posizionamento politico, non dello stile. In termini stilistici, a me sembra che, per alcuni autori del NIE, il modo di narrare di Ellroy sia una specie di modello insuperato: paratassi, fluvialità, pretesa di raccontare dall'interno le trame più o meno occulte di una società, pluralità dei punti di vista ecc.

« Vedi, per esempio, G. Carofiglio, *I casi dell'avvocato Guerrieri*, Sellerio, Palermo 2007. A dire il vero, Carofiglio non è fatto rientrare nel NIE, ma il suo caso mi sembra del tutto analogo, strutturalmente, agli altri discussi qui.

↵

In una storia, il commissario Montalbano "va in crisi", perché "si sente tradito" dal comportamento della polizia a Genova: A. Camilleri, *Il giro di boa*, Sellerio, Palermo 2003

C. Lucarelli, *L'ispettore Coliandro. Nikita-Falange armata-Il giorno del lupo*, Einaudi, Torino 2009.

4

G. De Michele, *Scirocco*, Einaudi, Torino 2005.

S. Kracauer, *Il romanzo poliziesco. Un trattato filosofico*, cit.

V. Hugo, *I miserabili*, Garzanti, Milano 1995, Ila
edizione, vol. II, pp. 765.

R. Chandler, *La semplice arte del delitto*, in *La semplice arte del delitto*, Feltrinelli, Milano 1962, pp. 9 e sgg.

Ciò rifletteva anche, nei primi decenni del secolo ventesimo, la collocazione sociale dei lettori. Cfr. E. A. Smith, *Hard-boiled. Working-class readers and pulp magazines*, Temple University Press, Philadelphia, 2000.

A. Gramsci, *Romanzi polizieschi*, in *Quaderni del carcere*, cit., vol. III, pp. 21-33

Lo hard boiled è stato giustamente definito un tipo di "romanticismo nero".

I libri di Hammett (come quelli di Chandler) mettono in scena eroi che reagiscono con un individualismo assoluto, e in fondo romanticamente regressivo, alla corruzione, all'ordinamento oppressivo, alla corruzione generalizzata ecc. Cfr. J. Nyman, *Hard-boiled fiction and dark romanticism*, Peter Lang, Frankfurt a. M.- New York 1998 (Studien zur englischen und amerikanischen Literatur, vol. 19).

L. Sciascia, *Breve storia del romanzo poliziesco*, in
Cruciverba, Adelphi, Milano 1998, pp. 247-248.

. Sciascia, *Breve storia del romanzo poliziesco*, in
Cruciverba, cit., pp. 248-249.

Di Ellroy si veda soprattutto la quadrilogia di Los Angeles (*La Dalia Nera*, *Il grande nulla*, *LA Confidential*, *White Jazz*), e poi *American Tabloid*, *Sei pezzi da mille* e il recente *Il sangue è randagio*, che rappresenta il culmine e anche il momento di involuzione del suo stile. Tutti i libri citati sono pubblicati da Mondadori.

Penso a T. Pynchon, *L'incanto del lotto 49*, Einaudi, Torino 2005 e a D. DeLillo, *Libra*, Einaudi, Torino 2008.

Ma si veda anche Don Winslow, nel cui romanzo più significativo il Complotto è integrato nel grande Traffico globale di droga e di armi. I suoi personaggi, come quelli di Ellroy, non sono mai né troppo buoni né troppo cattivi, ma seguono con ostinazione il loro destino, per lo più di dannazione. Cfr. D. Winslow, *Il Potere del cane*, Einaudi, Torino 2009.

Cfr. E. Trevi, *Come Lancillotto*, "Alias", n.10, 6 marzo 2010 (recensione di J. Ellroy, *Il sangue randagio*, Mondadori, Milano 2010).

L'ex commissario Montale della trilogia di Marsiglia di J.-C. Izzo (*Casino totale*, *Chourmo* e *Solea*, tutti pubblicati dalle Edizioni e/o) si muove in un universo particolare e con una esplicita sensibilità di sinistra ma, anche se alla fine risolve i casi, è testimone della degenerazione della società e in fondo della crisi di un vero umanesimo. Qui, la città mediterranea, con il suo meticcio portuale, i colori, sapori ecc. è l'alternativa disperata al razzismo, alla burocrazia e al potere.

Eccezioni significative: *Romanzo criminale* di De Cataldo e *Arrivederci amore, ciao* di M. Carlotto (Edizioni e/o, Roma 2001). Ma non si tratta di noir in senso stretto perché, al di là di tutte le loro differenze, sono esplorazioni di mondi reali, anche se trasfigurati: l'intreccio di malavita e potere nella Roma degli anni Settanta e la società veneta. Il libro di Carlotto è interessante perché il suo protagonista è una vera carogna, anche se in origine è un militante di sinistra. Si tratta, secondo me, dei risultati migliori della recente narrativa italiana che, ovviamente, trascendono l'ambito del noir.

Il discorso che sto facendo vale anche per il recente noir di De Michele, in cui compare lo stesso gruppo di personaggi: *La visione del cieco*, Einaudi, Torino 2008.

↵

Dalla quarta di copertina di *Scirocco*, cit.

F. Vargas, *I tre evangelisti: Chi è morto alzi la mano-Un po' più in là sulla destra-Io sono il tenebroso*, Einaudi, Torino 2010.

Nel giallo democratico italiano, non prevale un tipo di investigatore, come quello privato del noir americano classico: ci sono private eye particolari (il Gorilla di Dazieri, l'Alligatore di Carlotto), avvocati (Carofiglio) e ovviamente poliziotti (Camilleri, Lucarelli), al limite personaggi fantasy (come l'inquisitore Eymerich e lo stregone pistolero Pantera dei cicli di Valerio Evangelisti). In altri termini, con l'eccezione di Evangelisti, gli investigatori italiani rappresentano la società civile in toto e non esclusivamente il punto di vista delle istituzioni (Maigret) o quello dell'individualista hard boiled. È in questo senso che Scirocco è una summa del giallo democratico nostrano, perché contiene gran parte dei tipi correnti nel genere e altri ancora, molto italiani.

G. De Michele, *Scirocco*, cit., p. 512.

282)

Ivi, p. 585.

đ

Qui il riferimento evidente è a due brevi scritti di Walter Benjamin, *Esperienza* del 1913, ora in W. Benjamin, *Metafisica della gioventù. Scritti 1910- 1918*, Einaudi, Torino 1982, pp. 64-66 e Id., *Esperienza e povertà* (1932), in *Opere complete V. Scritti 1932-1933*, Einaudi, Torino, 2003, pp. 539-544.

A. Scurati, *Postfazione. La letteratura dell'inesperienza*, in *Il rumore sordo della battaglia*, Bompiani, Milano 2006, p. 381.

Luther Blissett *Q*, Einaudi, Torino 1999.

¶

Wu Ming, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, cit., p. 14.

A. Cortellessa, *Ipocalittici o integrati. Romanzo a chiave di un falsario collettivo con ambizioni di conflitto sociale*, "L'indice dei libri" n.7/8, luglio/agosto 1999.

Wu Ming, *Spettri di Münzer all'alba*, "Giap", IX, 6
marzo 2009 ([http://www.wumingfounda-
tion.com/italiano/Giap/giap6_IXa.htm](http://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/giap6_IXa.htm)), corsivo
mio.

289)

Ivi, corsivo mio.

4

Wu Ming, 54, Einaudi, Torino 2002 e Id., *Manitana*, Einaudi, cit.

Wu Ming, *Spettri di Muntzer all'alba*, cit.

Si veda il rapporto Istat, I lettori di libri in Italia,
http://www.istat.it/salastampa/comunicati/non_calendario/20070510_00/testointegrale.pdf
(dati aggiornati al 2006).

Cfr. Luther Blissett, *Lasciate che i bimbi... Pedofilia, un pretesto per la caccia alle streghe*, Castelvecchi, Roma 1997. Id., *Nemici dello Stato: criminali, "mostri" e leggi speciali nella società di controllo*, Derive Approdi, Roma 1999. Id., *Totò, Peppino e la guerra psichica. Materiali dal Luther Blissett Project*, AAA, Udine 1996 (e poi Einaudi, Torino 2000 con il titolo *Totò, Peppino e la guerra psichica 2.0*). Quest'ultimo testo è interamente disponibile in: <http://www.lutherblissett.net/archive/478-Jt.html>, da cui cito.

Luther Blissett, *Net.generation: manifesto delle nuove libertà*, Mondadori, Milano 1996.

A. Cortellessa, *Teoria delle false emergenze*, "L'Indice", n.7/8, luglio-agosto 1999. ↵

[http://www.lutherblissett.net/archive/478
it.html](http://www.lutherblissett.net/archive/478it.html)

Indice

EROI DI CARTA

Introduzione

Ringraziamenti

I. I misteri di Napoli e la letteratura

II. Il ritorno di Leonida

III. Un'epica per tutte le stagioni



*Created with Writer2ePub
by Luca Calcinai*